PUBLIO OVIDIO NASÓN

METAMORFOSIS

LIBROS I - V

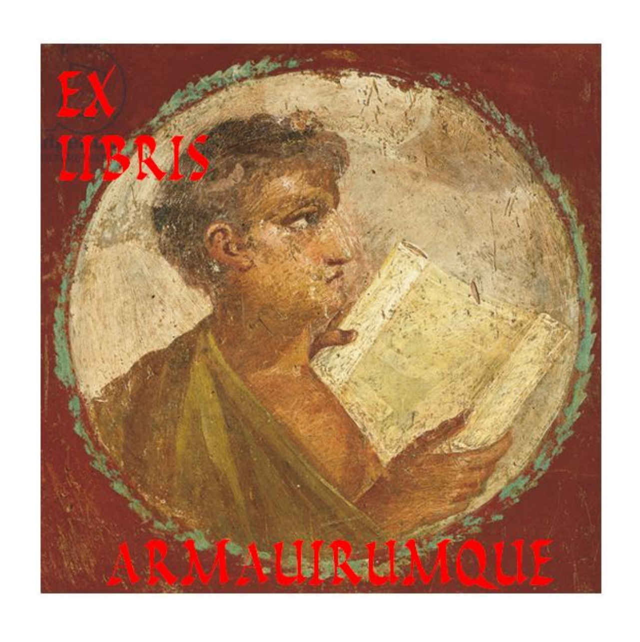
TRADUCCIÓN, INTRODUCCIÓN Y NOTAS DE

JOSÉ CARLOS FERNÁNDEZ CORTE
Y JOSEFA CANTÓ LLORCA



EDITORIAL GREDOS

BIBLIOTECA CLÁSICA GREDOS, 365



Asesores para la sección latina: José Javier Iso y José Luis Moralejo.

Según las normas de la B. C. G., la traducción de este volumen ha sido revisada por José Román Bravo Díaz.

López de Hoyos, 141, 28002-Madrid.
www.rbalibros.com

Depósito legal: M-393-2008

ISBN: 978-84-249-0011-3

Impreso en España. *Printed in Spain.*

Impreso en Top Printer Plus

INTRODUCCIÓN

1. LA CARRERA LITERARIA DE OVIDIO

1.1. *Amor, elegía, carrera literaria*

Sabemos que el amor es para muchos el tema principal de las *Metamorfosis*[1]. También es cierto que, en la época augústea, el amor ha encontrado en la elegía su manifestación genérica más adecuada. Un tema repartido en dos géneros, pues las *Metamorfosis*, sea cual sea su género, van más allá del elegíaco. ¿Podríamos afirmar que toda la producción literaria de Ovidio anterior a las *Metamorfosis* ha transcurrido bajo el manto protector del amor y la elegía? Sí, con algunas precisiones. *Medea*, obra indudablemente amorosa, sin embargo fue objeto de una tragedia, siguiendo la tradición. Por otra parte, los *Fastos*, en metro elegíaco, no tratan básicamente, aunque sí en muchos pasajes, del amor. Este posible desajuste entre un tema y su tratamiento en un determinado género literario quizás puede explicarse mucho mejor si establecemos una nueva distinción. ¿Es lo mismo la producción literaria de Ovidio, tal como podríamos interpretarla si-

[1] K. GALINSKY, *Ovid's Metamorphoses. An Introduction to the Basic Aspects*, Berkeley - Los Ángeles, 1975, pág. 21; G. LAFAYE, *Les Métamorphoses d'Ovide et leurs modèles grecs*, Hildesheim, 1971 (= París, 1904), pág. 167.

guiendo una concepción moderna de la historia literaria, en relación con su época y su cultura, que la «poética del ascenso genérico» de Ovidio? Para responder adecuadamente a la primera cuestión haría falta partir de una mínima base objetiva de tipo positivista que atendiera a las fechas de producción, pero se advierte enseguida la imposibilidad de hacerlo, porque el propio Ovidio se nos ha adelantado ya en ese terreno, practicando constantemente la reescritura[2] de sus obras después de terminarlas. Entramos, pues, de lleno en la segunda cuestión: la existencia de distintas versiones o añadidos a las obras de Ovidio que reinterpretan y construyen una trayectoria literaria a propósito de la cual el autor ejerce de estudioso de sí mismo.

1.2. *La poética del ascenso genérico*

En la tarea de establecer ordenadamente una datación de la producción literaria de Ovidio[3], nos encontramos con varios problemas. El primero es la datación de la primera y de la segunda edición de *Amores*, en cinco y tres libros respectivamente[4]. Se puede conjeturar que en torno a la segunda edición ya habían sido escritos las *Heroidas* y los dos primeros libros del *Ars*

---

[2] R. Tarrant, «Ovid and ancient literary history», en Ph. Hardie, *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, 2002, pág. 20: «La reescritura permea la poesía de Ovidio y es la dinámica que controla alguna de sus obras».

[3] Para una datación «ortodoxa», *cf.* E. Fantham, *Ovid's Metamorphoses*, Oxford, 2004, págs. 153-155.

[4] J. Farrell, «Ovid's Virgilian Career», *Materiali e Discussioni* 52 (2004), pág. 45, sostiene que la edición de *Amores* en tres libros se sitúa en una fase avanzada de la carrera de Ovidio, mientras que *Amores* en cinco libros es su primera obra. En consecuencia (pág. 46): «el resultado curioso es que *Amores* es simultáneamente la más temprana de las obras de Ovidio y también un producto de la parte media de su carrera».

Amandi, así como la tragedia *Medea*[5]. Pero esos datos los obtenemos del propio Ovidio, como resultado de su reescritura y remodelación no sólo de lo que había sido su primera obra, sino también de su carrera literaria[6]. En efecto, al tiempo que modificó sus concepciones del género elegíaco en *Amores*, como prueban las numerosas elegías metaliterarias que escribe para esta obra en lugares significativos de la misma[7], Ovidio también echa un vistazo al resto de su producción. Y la concibe según el modelo de poética del ascenso genérico que había instaurado Virgilio. Esto quiere decir que Ovidio, como producto más maduro de la fecunda época literaria augústea, no sólo tiene ante sí numerosos géneros literarios latinos, con sus reglas, sino tam-

---

[5] E. FANTHAM, *Ovid's Metamorphoses*, pág. 154, coloca su composición en torno al final del grueso de su producción en la elegía amorosa. A. POCIÑA, «Ovidio y el teatro: la tragedia Medea», en A. LÓPEZ, A. POCIÑA (eds.), *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, 2002, pág. 455, sitúa la composición entre la primera y segunda edición de los *Amores* y antes de las *Heroidas*: «Se trataría de una de sus primeras obras, escrita en plena juventud, en su periodo puramente elegíaco». N. HOLZBERG, *Ovid. The Poet and his Work*, Ithaca - Londres, 2002, págs. 34-36, con un razonamiento no demasiado convincente, intenta arrojar dudas sobre la autoría ovidiana de *Medea* y apunta a que la obra pudiera ser espuria.

[6] En el libro citado en la nota precedente, N. HOLZBERG interpreta los datos contenidos sobre todo en *Amores* II 18 en un sentido contrario a la visión tradicional. No hay dos ediciones de *Amores*, sino una sola que se publica en torno al 15 a. C. Como deja fuera varios poemas, de ahí viene su alusión en el epigrama inicial a que los cinco libros primitivos habían sido reducidos a tres. Las *Heroidas* las da a conocer primero en recitaciones orales, lo que provoca la réplica de Sabino, y más tarde, entre el año 15 y el 1 a. C., publica las primeras quince cartas en tres libros. El *Ars* y los *Remedia* vienen a continuación, entre el 1 a. C. y como máximo el 4 d. C.

[7] S. HARRISON, «Ovid and genre: evolutions of an elegist», en PH. HARDIE (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, págs. 80-82: *Amores* I 1, II 1, II 18, III 1, III 15, etc.; II 18 es especialmente útil, como hemos dicho, para el resto de la producción de Ovidio de esta época.

bién un modelo de conexión entre ellos constituido por carreras literarias de sentido ascensional —de géneros menores a mayores, de menos públicos a más públicos— que han construido los poetas más importantes: Virgilio, Horacio, Propercio[8]. Entre el género individual y el sistema literario en su conjunto actúa, como una especie de mediación, la carrera literaria del escritor individual con su poética del ascenso genérico[9]. Por esa razón, cuando Ovidio reescribe los *Amores*, reescribe también, gracias a la disposición estratégica de determinados poemas, su propia carrera. Como Virgilio desde las *Bucólicas* hasta las *Geórgicas*, ha pasado de la elegía amorosa a una obra didáctica como el *Ars Amandi*, que, sin abandonar el metro de la elegía, tiene, sin embargo, mayores pretensiones; aparte de esto, apunta que ya no permanecerá demasiado tiempo dentro de este género poco ambicioso: se siente llamado a cosas más grandes: *Am.* III 1.

Como se ha dicho, éstas son profecías realizadas después de que hayan sucedido los hechos[10]. Pero nos ilustran sobre un problema de no pequeña entidad. No podemos establecer la

---

[8] *Cf.* R. TARRANT, «Ovid and ancient...», pág. 23: «Por contraste, ya a la partida de su carrera, Ovidio podía contemplar la obra de Virgilio como un todo —no es ningún accidente que la primera palabra de los *Amores* sea *arma*— y podía medir su progreso frente a lo que había conseguido Virgilio»; S. HARRISON, «Ovid and genre...», pág. 82; y nota siguiente.

[9] J. C. FERNÁNDEZ CORTE, «Sobre ordenación y finales de libros de poesía en la época republicana y augústea», en J. BARTOLOMÉ, M.ª C. GONZÁLEZ, M. QUIJADA (eds.), *La escritura y el libro en la Antigüedad*, Madrid, 2004, pág. 355.

[10] S. HARRISON, «Ovid and genre...», pág. 82: «... siguiendo al Virgilio de *Églogas* y *Geórgicas*, el poeta de *Amores* está construyendo claramente una poética de ascenso genérico, desde la elegía amorosa a la tragedia, al tiempo que sugiere la existencia de otras formas de elegía erótica y erudita. Esto nos proporciona una predicción extrañamente acertada de la producción ovidiana para las siguientes una o dos décadas, sobre todo porque es bastante probable que por la época de la publicación de la segunda edición, en tres libros, de *Amores*, tal predicción habría sido, con diferencia, una profecía *a posteriori*».

evolución literaria de Ovidio con claridad y objetividad basándonos en una datación de su obra, porque ya se ha encargado de hacerlo él mismo. Como dice S. Hinds[11]: «Ovidio, en sus escritos, desde los *Amores* hasta las *Epístolas desde el Ponto*, nunca deja de estar interesado por cuestiones de pura forma literaria». Por esa razón, las cuestiones sobre la definición de los géneros en que escribe[12], la evolución desde unos hasta otros, la acomodación de nuevo material dentro del género antiguo o la interpretación del sentido de su carrera son objeto de escritura y reescritura en numerosas ocasiones. En su análisis del prefacio programático de *Fastos* II 1-8, en el que contrasta la elegía de los *Fastos* con la de la poesía erótica, su interrogación última *ecquis ad haec illinc crederet esse viam*, «¿Quién podría creer que había un camino desde allí hasta aquí?», plantea el mismo tema de la evolución literaria desde un tipo de elegía ligera hasta otro más grave que encontramos en los manuales de literatura o en el presente capítulo. Ello quiere decir que estamos transitando por sus mismos pasos, por lo que es muy fácil que nos esté imponiendo su propia manera de contemplar su carrera.

Sobre esa base, cuando llegamos al segundo enigma cronológico, ya nos coge preparados. No sabemos cuándo comenzó a escribir las *Metamorfosis* —según algunos, antes que los *Fastos*—, pero hay una coincidencia casi general en que las dos obras fueron compuestas prácticamente al mismo tiempo[13] y que una versión de ellas estaba acabada hacia el año 8 d. C., la

---

[11] S. Hinds, «*Arma* in Ovid's *Fasti*», *Arethusa* 25 (1992), pág. 111.

[12] S. Hinds, «*Arma* in Ovid's *Fasti*», *Arethusa* 25 (1992), pág. 107: «La autodefinición genérica ya era un tema importante en esa poco ortodoxa elegía (el *Ars*), por ligeros y erotizantes que fueran sus dísticos comparados con los de los *Fastos*».

[13] E. Fantham, *Ovid's Metamorphoses*, pág. 154.

fecha del exilio de Ovidio[14]. Sin embargo, en los *Fastos* aparecen afirmaciones claras que demuestran que el poeta reescribió algunas partes de su obra al mismo tiempo que estaba componiendo las *Tristes*. De esta manera, las fases segunda y tercera de la carrera de Ovidio[15], obras mayores antes del exilio, elegía triste después de él, son también simultáneas, por lo que no sabemos hasta qué punto pensamientos y concepciones literarias de esta última época se deslizaron en la obra anterior para redondear la idea que Ovidio quería darnos de su evolución. Las circunstancias biográficas pueden también propiciar mezclas literarias: el poeta nos advierte que, escribiendo los *Fastos*, está a punto de dejarse llevar por la tristeza de las *Tristes*[16]. ¿Alguien se atrevería a distinguir entre historia literaria objetiva e historia literaria inmanente, es decir, tal como la ve el propio autor? Ovidio reescribe su propia historia literaria y es un autor muy poderoso, muy capaz de cambiar el sentido de textos anteriores.

Una tercera circunstancia biográfica preñada de consecuencias es la simultaneidad con la que Ovidio escribe las *Metamorfosis* y los *Fastos*. Pocas obras han recibido tanta atención en la última década como los *Fastos* y en pocas se ha renova-

[14] N. Holzberg, *Ovid*..., págs. 36-37, para las *Metamorfosis*. Lo mismo ocurre con los *Fastos*, para los que Holzberg postula dos ediciones, una en torno al año 8 y otra después de la muerte de Augusto, hacia el 37-38. Fantham, *Ovid's Metamorphoses*, págs. 154-155, ofrece una versión muy semejante.

[15] R. Tarrant, «Ovid and ancient...», págs. 13-14: la primera fase comprendería la producción elegíaco-amorosa y la tragedia, y llegaría aproximadamente hasta el año 2 d. C.; la segunda abarcaría las obras mayores (2 o antes, hasta el 8); la tercera (8-17 d. C.) comprendería los escritos del exilio. *Cf.* E. Fantham, *Ovid's Metamorphoses*, págs. 154-156. Importante también, para una datación de toda su carrera, y especialmente de los *Fastos*, el artículo de P. White, «Ovid and the Augustan Milieu», en B. W. Boyd (ed.), *Brill Companion to Ovid*, Leiden, 2002, págs. 24-25.

[16] *Fastos* IV 79-84.

do tan profundamente la valoración de Ovidio tanto desde el ángulo literario como desde el de los estudios culturales[17]. Podemos decir que los *Fastos* son la culminación del calimaqueísmo en Ovidio y en Roma, que al mismo tiempo es su obra más augústea y más romana, y que en ella se plantea, con mayor agudeza que en casi ninguna otra parte de su producción, la cuestión de los límites de los géneros y del ascenso genérico[18]. Pero, sobre todo, no hay ninguna otra obra ovidiana que invite tanto a una comparación con las *Metamorfosis*. En sus últimos libros, desde que comienza el viaje de Eneas hacia Italia, empiezan a aparecer los temas italianos y romanos, mientras que en los *Fastos*, al tratar de las fiestas del calendario romano, no hace otra cosa sino explicar los orígenes de los actuales rituales religiosos al referirse a la narración *(aítia)* asociada a ellos. Eneas, Rómulo, Numa, César, Augusto, son personajes presentes en ambas obras, lo que invita a una inmediata sinopsis. A su vez, narraciones como el rapto de Prosérpina por Plutón ocupan un lugar tan relevante en una y otra obra que han provocado desde hace mucho tiempo el interés por compararlas. No podemos dejar de citar, a este respecto, la pionera obra de Heinze, que sobre la base de la confrontación entre ambos relatos pretendió establecer las diferencias indelebles entre épica (las *Metamorfosis)* y elegía (los *Fastos)*[19].

---

[17] N. HOLZBERG, *Ovid...*, pág. 2, habla de cuatro libros sobre los *Fastos* entre 1991-1995; S. MYERS, «The Metamorphosis of a Poet: Recent Work on Ovid», *Journal of Roman Studies* 89 (1999), págs. 198-200, revisa también las más importantes contribuciones sobre los *Fastos*.

[18] S. MYERS, «The Metamorphosis of a Poet...», págs. 193; 198-200; S. HINDS «*Arma* in Ovid's *Fasti*», pág. 92.

[19] R. HEINZE, *Ovids elegische Erzählung*, Leipzig, 1919 (reimpr. R. Heinze, *Vom Geist des Römertums*, ed. E. Burck, Stuttgart, 1960, págs. 308-343).

De Heinze procede entre otras la obra de Otis[20], que considera las *Metamorfosis* fallidas porque su autor, de temperamento elegíaco, aunque también dotado para el dramatismo y lo narrativo, no supo estar a la altura de los grandes temas que requería la épica heroica de tipo augústeo inaugurada por Virgilio. Hinds ha terciado en la disputa con una importante contribución que sienta las bases para una concepción postestructuralista del género. Ni las *Metamorfosis* ni los *Fastos* son prototipos (si se puede hablar así) de los géneros elegíaco y épico: «Los *Fastos*... son un tipo de elegía más bien épica; de la misma manera que a veces, incluso con mayores complicaciones, las *Metamorfosis* son un tipo de épica más bien elegíaca»[21]. Para alcanzar esa conclusión, Hinds, siguiendo las huellas de Heinze, comparó los dos raptos de Prosérpina en *Metamorfosis* y *Fastos*. Apuntó que en algunas partes Ovidio parece estar invitándonos a cotejar los dos relatos para que podamos observar su virtuosismo y su gusto por la variación al contar la misma historia en dos géneros diferentes. Una cuestión biográfica, la simultaneidad de la composición, se proyecta claramente sobre el ámbito literario: Ovidio pretende fundar dos géneros distintos y, en uno de ellos, los *Fastos*, se plantea explícitamente la evolución desde las fases anteriores e inferiores de su carrera hasta los géneros que él considera mayores. Reescritura, concepto de género metatextualmente discutido y poética del ascenso genérico aparecen envueltos en la simultaneidad de composición de *Metamorfosis* y *Fastos*. De nuevo parecemos incapaces

---

[20] *Ovid as an Epic Poet*, Cambridge, 1966; *cf.* págs. 23-24 para un resumen muy completo de Heinze sobre las respectivas características de épica y elegía. En pág. 43, Otis, con la claridad que lo caracteriza, manifiesta su tesis de que había un conflicto entre el genio narrativo de Ovidio y el género elegido, con su contenido y metro épicos.

[21] S. Hinds, «*Arma* in Ovid's *Fasti*», pág. 82.

de decir acerca del propio Ovidio y su personaje literario[22] algo que no haya dicho él mismo.

A este respecto habría que añadir una palaba más sobre las *Tristes*. En esta obra, ya en el exilio, Ovidio, aparte de fundar la distinción entre una elegía alegre y una triste[23] y de añadir y remodelar los *Fastos*[24], también es el autor de dos composiciones verdaderamente originales en el panorama literario que habíamos conocido hasta la fecha. En *Tristes* IV 10 pasa revista a toda su carrera literaria, ocupando, como hemos dicho, el terreno de los críticos[25]. Se pueden señalar numerosos antecedentes en Horacio y en el propio Ovidio, pero, por la amplitud de sus perspectivas, la obra resulta verdaderamente original. Y más todavía, en ese sentido, lo es *Tristes* II, dedicada a Augusto. La epístola a Augusto tenía un precedente autorizado en Horacio[26] y los discursos de apología abundan en toda la literatura antigua. Pero esta obra es, sobre todo, una apología de una obra anterior, el *Ars Amandi*, un auténtico tratado de cómo se puede leer la literatura y los equívocos que toda lectura suscita[27], y

[22] N. HOLZBERG, *Ovid...*, págs. 21, 23, plantea sobre buenas bases lo que podríamos llamar, con los *new critics*, «falacia biográfica» a la hora de enfrentarse con los asertos que los poetas latinos hacen sobre su vida. M. ENCINAS, «Una poética báquica en Horacio», *Veleia* 21 (2004), págs 159-173, muestra cómo la biografía se pone en Horacio al servicio de su construcción como poeta lírico.

[23] M. LABATE, «Elegia triste ed elegia lieta. Un caso di riconversione letteraria», *Materiali e Discussioni* 19 (1987), págs. 91-129.

[24] P. WHITE, «Ovid and the Augustan Milieu», págs. 20-25, hace un seguimiento particular de los *Fastos* y los problemas de reescritura que plantean.

[25] N. HOLZBERG, *Ovid...*, págs. 23-25, somete este poema a un detallado escrutinio en el que destaca cómo muchos de sus datos pretendidamente biográficos son transformados por Ovidio en «una estilizada auto-representación».

[26] A. BARCHIESI, «Insegnare ad Augusto: Orazio, *ep.* II 1 e Ovidio, *Tristia* II», *Materiali e Discussioni* 31 (1993), págs. 149-184.

[27] B. GIBSON, «Ovid on reading: reading Ovid. Reception in Ovid *Tristia* II», *Journal of Roman Studies* 89 (1999), págs. 19-37.

más que nada, un asombroso *tour de force* en el que Ovidio se propone, con brillantes y paradójicos resultados, leer toda la literatura canónica como literatura amorosa: el mundo de las letras *sub specie amoris*. Cuando, como en el actual capítulo, nos proponemos estudiar las contribuciones de Ovidio al género elegíaco y al amor, tenemos que reconocer que el autor al que estudiamos, con una capacidad asombrosa para reinterpretarse a sí mismo, ya había sabido distinguir entre un tema y sus tratamientos en los diversos géneros literarios, anticipando que el amor también tenía cabida en la épica *(Ilíada, Odisea, Eneida)*. En consecuencia, poco debe extrañarnos la presencia destacada del amor como tema en las *Metamorfosis*, y menos todavía que el autor se complazca en fundar sutiles semejanzas y diferencias con el amor elegíaco.

1.3. *Reescritura, retórica y poética*

Tarrant[28] introduce un nuevo enfoque: «Para Ovidio la historia literaria es una especie de retórica, una manera de mostrar cómo una cosa puede aparecer según la perspectiva adoptada o el efecto deseado». Quizás no sea muy afortunado volver a hablar de retórica a propósito de Ovidio, pero está claro que con ello Tarrant pretende referirse al cambio, la fluidez o la variedad de perspectivas con los que el de Sulmona enfocó su carrera, según hemos visto en el apartado anterior. Al principio se presentaba únicamente como elegíaco, contentándose con ser el Virgilio de la elegía, teniendo a Virgilio como norma; luego, como alguien que ya puede rivalizar con él —tiene tres obras mayores que se salen del esquema de la elegía: *Fastos* (didáctica seria, elegía seria), *Metamorfosis* (épica) y *Medea* (tragedia)—;

[28] «Ovid and ancient...», pág. 13.

finalmente, en las *Tristes*, con su elegía seria como contrapartida de la alegre, ya es más que nadie, más que los elegíacos, más que Virgilio. De esta manera, la norma virgiliana de la poética del ascenso genérico es cambiada y reinterpretada varias veces según las necesidades de la causa, lo que justifica el uso del término *retórica*.

Esta preferencia por la reescritura y la redefinición, con la cierta inestabilidad que comportan, son rasgos fundamentales en la actividad literaria de Ovidio. Se puede interpretar como retórica su capacidad para revestirse de diferentes *personae poeticae*[29], de diferentes personajes, en las *Heroidas*, y para argumentar en los dos sentidos de una causa, primero a favor de la mujer que emite una carta y más tarde a favor del hombre que replica a la abandonada; también dedica a los hombres dos libros en el *Ars Amandi*, y completa más tarde un tercero, destinado esta vez a las mujeres. Tras escribir a favor del amor *(Ars)*, proporciona los remedios contra él *(Remedia amoris)* en un tratado que es su antítesis. Pero no debemos confundir la «retórica» de Ovidio con la que se practicaba en las escuelas de declamación contemporáneas, y, sobre todo, no la identifiquemos con la oralidad. Conservemos de ella el relativismo y la fluidez con que un tema tiende a adaptarse en Ovidio a su situación de enunciación, que, tratándose de obras escritas, suele ser fingida. En ese sentido la retórica no es diferente de la poética. Los estudiosos de la argumentación tienen buen cuidado en saber cuáles son las palabras y los términos exactos en que se plantea cada debate para rebatirlos posteriormente. Los escritores, y especialmente Ovidio, imbuidos de poética, conocen el estatuto narratológico de cada enunciado: si son palabras del personaje o del narrador, si la acción va a ser desarrollada con amplitud o de manera resumida, si los contextos son cómicos o trágicos, ri-

[29] N. HOLZBERG, *Ovid...*, págs. 17-19.

dículos o serios. De esta forma, la intertextualidad —la manera en que varía el sentido de una misma frase según el tipo de enunciado en que se encuentre— constituye una de las razones de ser de la reescritura ovidiana. Un escritor conoce siempre el contexto y el origen de cada frase que utiliza[30].

La extraordinaria memoria narrativa de Ovidio se explica bien desde la intertextualidad postmoderna. Por esa razón, cuando se señala su carácter retórico o se afirma su posición epigonal, desde la que tiene que limitarse a deformar lo que han dicho los más grandes, se añade enseguida[31] que la literatura, en general, se encuentra siempre en la posición ovidiana. Todo ha sido dicho (*omnia iam vulgata*, en palabras de Virgilio), y el que viene detrás está condenado a aceptar la reescritura como

---

[30] Virgilio tomaba de Homero una serie para dar color épico a sus héroes; Ovidio ha reconocido el contexto originario en que se inspiró el texto virgiliano y se lo ha devuelto a su enunciador, Ulises. Según la terminología de R. F. THOMAS, «Virgil's *Georgics* and the art of reference», *Harvard Studies in Classical Philology* 90 (1986), págs. 171-198, la técnica utilizada por Ovidio se denominaría «alusión en ventana».

[31] El artículo de T. F. HIGHAM, «Ovid and Rhetoric», en N. HERESCU (ed.), *Ovidiana: Recherches sur Ovide*, París, 1958, págs. 32-48, es fundamental para una reevaluación de las posiciones modernas sobre Ovidio y la retórica. Higham establece con claridad que la escolarización con los rétores puede agudizar el gusto por las frases ingeniosas, pero que lo fundamental es que los poetas, sobre todo los romanos, «se entretenían en variaciones, humorísticas o de otro tipo, sobre la obra de sus predecesores» (pág. 40). De él parten R. J. TARRANT, «Ovid and ancient...», págs. 20-21; PH. HARDIE, «Ovid and early imperial literature», en PH. HARDIE, *The Cambridge Companion to Ovid...*, págs. 37-38, quien insiste en la capacidad de la palabra para crear una realidad autónoma (y no limitarse a reflejarla o a reproducirla) y para llamar la atención sobre sí misma en un rasgo de exhibicionismo, así como para señalar la relatividad de todos los puntos de vista y la dificultad de construir una neta separación entre un núcleo duro de verdad de las cosas (platonismo) y uno blando (retórica) que las reproduciría con palabras. A. SCHIESARO, «Ovid and the professional discourses of scholarship, religion, rhetoric», en PH. HARDIE, *The*

el modo propio de la literatura. Si atribuimos este pensamiento a la postmodernidad, no hay duda de que desde ella se entiende muy bien la estética ovidiana. Su consideración de la historia literaria anterior, de los géneros y de las tradiciones tanto griegos como latinos, tiende a la exhaustividad, al agotamiento de posibilidades, a la exposición de algo desde un punto de vista y el opuesto, con lo que estamos de nuevo en la retórica y en la reescritura, esto es, en la tendencia a relativizar lo que se dice valorándolo según la posición desde la que se dice, con lo que la apertura (según los distintos yoes o *personae* narrativas) puede ser inmensa[32]. En fin, esta tendencia al catálogo, a rellenar la biblioteca, también puede venir de su época (no sólo el enciclopedismo como rasgo de la cultura augústea o el eclecticismo artístico[33] o los diversos discursos, acopios y sistematizaciones del saber cronológico, religioso, histórico-geográfico, sino que incluso puede seguir el modelo político de Augusto y su tendencia a acumular cargos)[34].

Así, la reescritura no puede considerarse un rasgo retórico que después se aplicaría a la poética y a los distintos materiales y géneros: sería una *contradictio in terminis* destacar el dominio de un arte oral en una época en que la enorme acumulación

---

Cambridge Companion to Ovid..., pág. 71, afirma: «La etiqueta de Ovidio el retórico puede ser injusta como juicio estético, pero la retórica, la técnica de conformar la realidad y su interpretación de acuerdo con puntos de vista cambiantes y patrones más o menos ordenados de antemano, puede realmente ser considerada como la *episteme* que unifica la poesía de Ovidio». En general, la crítica postmoderna ha reevaluado y puesto sobre otras bases la ya antigua consideración de Ovidio como autor retórico.

[32] R. J. TARRANT, «Ovid and ancient...», pág. 21.

[33] PH. HARDIE, «Ovid and early imperial literature», en PH. HARDIE, *The Cambridge Companion to Ovid*, pág. 35; K. GALINSKY, *Augustan Culture*, Princeton, 1996, págs. 261-269.

[34] R. J. TARRANT, «Ovid and ancient...», pág. 20.

del saber se realiza gracias al desarrollo y expansión de la escritura, como prueba, entre otras cosas, la fundación de bibliotecas que tiene lugar en el periodo augústeo.

1.4. *Intratextualidad y reflexividad*

Hay muchas clases de repetición y de imitación de uno mismo y de los demás, tantas que Genette ha convertido en una retórica su recorrido por las relaciones intertextuales entre múltiples obras[35]. Hay en Ovidio una obra propia muy extensa que trata de amor y de mitología, o del amor en la mitología, y en ella los mismos casos han sido sometidos a desarrollos de variada extensión, cumpliendo en la trama funciones diferentes, adaptadas en muchas ocasiones al género de que se trataba[36]. Ovidio era narratólogo al tiempo que intertextualista, un buen tramador de argumentos que prestaba gran atención a la historia que contaba y un consciente artista de la variación y la práctica genéricas. Debido a ello es también un metatextualista, que convierte su práctica en base de una reflexión en la mayor parte de los casos irónica y humorística, por lo que conecta muy directamente con estéticas actuales.

A lo largo de su carrera, el autor exhibió muchas veces el juego con sus propios textos y con los textos de otros: intratex-

[35] G. GENETTE, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, 1989.

[36] J.C. FERNÁNDEZ CORTE, «Sobre ordenación y finales de libro...», pág. 348: «Una historia y dos textos singulares. Una historia y dos textos en dos géneros diferentes, donde la genericidad del segundo no depende de las relaciones hipertextuales que trabe con el primero, sino que procede intratextualmente de la competencia genérica formada por la lectura de historias anteriores del mismo libro: en el caso de las *Heroidas*, historias de mujeres que escriben a sus amantes en situaciones desesperadas».

tualidad e intertextualidad. Las *Metamorfosis*, tal como están organizadas, tienen mucho de enciclopedia mitológica, por lo que esa tendencia a la repetición que se observa en cualquier manual de mitología continúa tendencias profundas de la obra ovidiana en su conjunto: otras versiones de la misma historia en distintos géneros (Dédalo e Ícaro, Céfalo y Procris, etc.); otras variaciones sobre el tipo dentro del mismo género (mujer abandonada en las *Heroidas)*; múltiples conexiones estilísticas entre personajes y situaciones parecidas; autoconciencia no sólo del autor, sino de los personajes, que siempre comparten tareas con su autor, etc. El juego con la repetición de textos propios que se practica en la intratextualidad se aplica así a dos clases de objetos: a toda la carrera poética de Ovidio y a las *Metamorfosis* como género enciclopédico; dentro de esta obra vemos cómo la poética del ascenso genérico halla una curiosa aplicación en la alternancia con la que se suceden, en inteligente variación, historias de distintos tonos y alturas poéticas. En relación con ello, como un paso más en la representación de las opciones poéticas, también la metatextualidad (que se ocupa de establecer diferencias entre géneros) se puede seguir en su obra mayor.

Pongamos un ejemplo de semejanza tipológica y variación. La historia de Tereo, Procne y Filomela, en el libro VI, anticipa muchas cosas de la de Medea; Medea, a comienzos de VII, anticipa muchos rasgos de Escila, a comienzos de VIII. Las semejanzas tipológicas entre las tres tienen que acomodarse a su contigüidad en el libro. Ésta viene muy débilmente motivada por el carácter de la trama, de modo que el juego de los parecidos y contrastes ha sido preparado por el autor de manera similar a como procedía en las *Heroidas*, cuidando de no repetir rasgos o desarrollos que la semejanza de situaciones propiciaba, o convirtiendo la repetición verbal en objeto de reflexión metatextual, como veremos más adelante. Sin embargo, que se hallen en distintos géneros —que Medea se plasme en una *He-*

roida, en una tragedia y, sobre todo, en un relato épico— influye en el tipo de variaciones que experimentará. Medea es en las *Metamorfosis* mucho más maravillosa que trágica, acentuando un carácter que sólo implícitamente estaba en su trasfondo épico[37]. Aquí lo paradigmático (mismos tipos de mujer) se somete a lo sintagmático —necesidades no de la *histoire* sino del *récit* de Ovidio—, y ello determina en parte la notable variación genérica que experimentamos dentro de las *Metamorfosis*. De ahí que, como veremos en otro capítulo, el libro no sea solamente una sucesión de metamorfosis de seres, sino también de recursos y de géneros literarios que también mudan de forma.

El lector no es el único en apercibirse de la semejanza de las distintas figuras, sino también los personajes mismos. A propósito de Hipsípila, *Heroidas* VI, apuntamos la «medeización» de Hipsípila: *Medeae Medea forem*, «sería una Medea para Medea». Según S. Hinds[38], «la invitación programática a leer una como palimpsesto de la otra difícilmente podría estar más clara». Cuando los héroes y heroínas toman por modelo de comportamiento y actuación a sus rivales («sería una Medea para Medea») se dan otras tantas lecciones de imitación reflexiva y de construcción de argumentos tanto a nivel de personaje como a nivel de autor que, por otro lado, no son privativas de Ovidio. En la segunda parte de la *Eneida*, las mismas tareas que aguardan al autor Virgilio se presentan ante muchos personajes del mundo narrado. En la guerra del Lacio, los personajes rivalizan sobre quién desempeñará el papel de Aquiles: Sibila se lo atribuye a Turno, Turno se reserva para sí y para sus rútulos el papel de los griegos, vencedores en la anterior contienda, por lo

[37] C. Álvarez, R. M. Iglesias, «Cruce de géneros en las *Metamorfosis*: Medea entre la épica y la tragedia», en A. López, A. Pociña (eds.), *Medeas...*, págs. 411-445.

[38] «Medea in Ovid: scenes from the life of an intertextual heroine», *Materiali e Discussioni* 30 (1993), pág. 30.

que los personajes de ficción se proponen seguir en la diégesis modelos de actuación ficticios que estaban también ante el autor en la obra que él se proponía imitar. Uno imita en la ficción, otro en la historia de la literatura, pero el personaje es trasunto de las opciones del autor: de ahí la reflexividad y autoconciencia.

Otras veces los personajes ficticios se planteaban preguntas que también se hacían los escoliastas y comentaristas que formaban parte de la investigación literaria que rodeaba el acto de producción de la obra. ¿Cuántas Escilas había? O, si había dos, ¿procedían una de otra?[39] Las diversas opciones con respecto a lo que conocemos o los supuestos errores en materia geográfica o mitológica no cabe atribuirlos a autores ignorantes, sino, por el contrario, a autores sobreinformados que convierten a sus personajes en trasuntos de eruditos. Personajes, autores y textos están ahora en connivencia para aludir e incorporarse unos a otros. Los textos no son estancos sino que están recíprocamente relacionados con toda intención. Podríamos hablar de supertextos o de variantes de autor de una misma historia y un mismo texto a lo largo de su obra. La intratextualidad está siempre presente en Ovidio. Cualquier situación parecida (historia) pue-

---

[39] S. HINDS, «Medea in Ovid...», págs. 15-18, sostiene que el texto posterior deja huellas —marcas, notas— por las cuales remite a una tradición anterior del mismo o de otros autores:

> *quid quod nescioqui* mediis concurrere in undis
> *dicuntur* montes ratibusque inimica Charybdis
> nunc sorbere fretum, nunc reddere cinctaque saevis
> Scylla rapax canibus Siculo latrare profundo?
> *Met.* VII 62-65.

> («Qué importa la tradición de que dudosos montes
> chocan entre sí en medio de las olas y que Caribdis,
> enemiga de los barcos, primero absorbe el mar y luego
> lo devuelve y que Escila rapaz, de crueles perros rodeada
> en su cintura, ladra en los abismos de Sicilia?»)

de provocar textos parecidos[40]. A su vez, cualquier situación puede ser el blanco de una alusión o ser mencionada como *exemplum* en vez de dar lugar a un texto desarrollado. Y lo que hace con los propios textos Ovidio lo realiza también con los ajenos: intertextualidad. En conclusión, la reescritura implica una aguda conciencia de los textos que se escriben (sean propios o ajenos), de las historias que se narran y sus características técnicas, de los géneros en los que se está (lo mismo en otro género, lo distinto en el mismo tipo). Pero no se queda en eso: los mecanismos de la intertextualidad y la intratextualidad exhiben personajes que se plantean cuestiones a la manera de un autor, por lo que la función de éste se refleja (reflexividad), objetiviza y dramatiza en sus criaturas. Desdoblamiento irónico, por asociar al lector culto a las tareas creativas, que está muy en consonancia con nuestra sensibilidad contemporánea ante el arte cuando ésta se propone integrar en su obra la relación con las referencias artísticas que la inspiraron.

1.5. *El amor en las «Metamorfosis»*

Ovidio recreó en las *Heroidas*, poniendo a sus heroínas a practicar la escritura —mayor reflexividad, imposible—, los momentos más destacados por los que pasaron algunas figuras, bien procedieran de la épica y el epilio latinos, como Dido o Ariadna, o de la épica y la tragedia griegas, como Medea, Hipsípila, Penélope, etc. Las figuras del mito en situaciones amorosas, tratadas en diversos géneros, se convirtieron en material de experimentación para Ovidio, que las adaptó a un género ele-

---

[40] *Cf.* S. Hinds, «Medea in Ovid...», pág. 17; y J. C. Fernández Corte, «Sobre ordenación y finales de libro...», págs. 347-349, para una distinción entre historia y texto.

gíaco tan innovador como el de las *Heroidas*. Abundan los estudios que comparan las estrategias narrativas de Ovidio con sus modelos[41]. Paralelamente, no necesitamos mencionar los numerosos pasajes metaliterarios en *Amores*, *Remedia*, *Fastos*, etc., en los que se contrapone elegía con épica o elegía amorosa con elegía de temas más elevados[42]. El resumen es que Ovidio tiene la experiencia práctica de la reescritura de las mismas historias amorosas en los distintos géneros literarios y la conciencia teórica de las diferencias de tratamiento que el amor experimenta en los distintos géneros elegíacos. Hinds ha señalado, a propósito de la aparente paradoja de que la primera palabra de *Amores* sea *arma*, que amor y épica, pese a su aparente oposición, a través del compromiso que supone el concepto de *militia amoris*, *militat omnis amans*, siempre se han ofrecido como miembros de una polaridad susceptible de múltiples formulaciones. La paradoja que subyace tras esto podríamos formularla así: en numerosos pasajes metaliterarios de la elegía (pero también de la épica) se pretende que el amor y la mujer suelen estar excluidos, por norma, de los relatos bélicos; esta actitud permite a los «legisladores literarios» mostrar su sorpresa cuando la realidad muestra que el amor sí que está presente en casi todos los grandes relatos épicos[43]. En esa línea, en la carta a Augusto de *Tris-*

---

[41] J. C. Fernández Corte, «Otra vez Ariadna en la playa: *perfide lectule* en *Heroidas* X 58», en V. Bécares, F. Pordomingo, R. Cortés, J. C. Fernández Corte (eds.), *La intertextualidad en las literaturas griega y latina*, Salamanca-Madrid, 2000, págs. 267-283; P. A. Miller, «The Parodic Sublime: Ovid's Reception of Virgil in *Heroides* 7», *Materiali e Discussioni* 52 (2004), págs. 57-72.

[42] Me referiré únicamente a tres estudios muy influyentes: M. Labate, *L'arte di farsi amare*, Pisa, 1984; G. B. Conte, *Generi e lettori*, Milán, 1991, especialmente el capítulo dedicado a los *Remedia Amoris*; A. Barchiesi, *The Poet and the Prince*, Berkeley - Los Ángeles, 1997.

[43] S. Hinds, «*Arma* in Ovid's *Fasti*», pág. 223.

tes II, Ovidio, tras mostrar que el amor está presente por doquier en la literatura latina, tanto en los géneros mayores como en los menores, adopta una vez más la actitud de sorprendido cuando constata que el autor de la *Eneida* también introdujo el amor en su obra, con tanto éxito, por cierto, que el episodio de Dido es la parte que más se lee[44]. Virgilio ofreció una Dido elegíaca *avant la lettre* y, por si fuera poco, Ovidio volvió a reescribir este mito romano en las *Heroidas*. Esta constancia en la exploración teórica y práctica del amor en los géneros literarios elevados y elegíacos que se da a lo largo de toda la carrera de Ovidio se concreta en las *Metamorfosis*, en las que el tema del amor, en las múltiples variedades literarias de que se había revestido en la tradición anterior, es objeto de tratamiento, revisión y, en muchos casos, transformación. De hecho, cuando el amor aparece por primera vez en las *Metamorfosis*, el autor pretende que no pase inadvertido, poniendo los medios literarios para que se recuerde que él ha sido el más destacado exponente del amor en Roma, y que este tema también va a ocupar en la nueva obra, pese a sus mayores pretensiones, el mismo puesto destacado que en las anteriores.

En *Metamorfosis* I 438-451 Ovidio realiza una de las transiciones más justamente alabadas por su brillantez de toda la obra[45]. La tierra, en sus orígenes, pues está empezando el mundo y el poeta nos está hablando de las primeras cosas, produce monstruos, entre ellos Pitón. A Pitón la mata Apolo. Nos hemos acostumbrado al dios como *alexícacos*, pero, como el mundo estaba en sus albores, él no está muy ducho en su función y necesita mil flechas para abatir al monstruo. En conmemoración

[44] J. C. FERNÁNDEZ CORTE, «Los lechos de los tirios: *Tyrios toros* en Ovidio, Virgilio y Catulo», en G. HINOJO, J. C. FERNÁNDEZ CORTE (eds.), *Munus quaesitum meritis. Homenaje a Carmen Codoñer*, Salamanca, 2007, págs. 315 ss.

[45] K. GALINSKY, *Ovid's Metamorphoses...*, pág. 100.

de la proeza se fundan los juegos píticos. Esta breve etiología no tenía por objeto demorarse en los juegos, que se mencionan apenas, sino en las recompensas concedidas a los vencedores. No era el laurel; el laurel no adornaba las cabezas, ni siquiera la de Apolo, pues aún no existía ese árbol. Ovidio va a contarnos su origen. El origen del laurel *(dáphne* en griego) es el origen del amor en las *Metamorfosis* y el origen de un género especial, una épica contaminada de materia amorosa.

En esta transición, sin embargo, pocas veces se subraya que el contexto agonístico de los juegos también se ha trasladado a los géneros literarios. O, dicho de otra manera, en la conciencia lingüística y cultural de Ovidio, la aparición del juego con sus connotaciones de enfrentamiento, competición, etc., no sólo sirve para referirse a la composición de la literatura de contenido amoroso sino también para hablar de un sistema que enfrenta géneros en competencia[46]. Las definiciones genéricas habían dado lugar en la obra de Ovidio a manifiestos programáticos en los que las opciones en pugna se personificaban en poderosas prosopopeyas que se enfrentaban en dramáticos debates[47]. Mediante esas representaciones o dramatizaciones, el género se hace presente en el interior de cada obra y se convierte en un acicate dinámico para su realización. *Primus* es un término habitual de poética que puede remitir a casi cualquier género, pero resulta especialmente apropiado en una épica de los comienzos, donde se trata de los aspectos inaugurales del mundo[48]. Acom-

[46] *Cf.* J. C. FERNÁNDEZ CORTE, «Juego y literatura en la Roma clásica», en D. VILLANUEVA, F. CABO (eds.), *Paisaje, juego y multilingüismo*, vol. II, Santiago de Compostela, 1996, págs. 113-123.

[47] Por ejemplo, el de Elegía y Tragedia.

[48] S. HINDS, *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, Cambridge, 1998, págs. 52 ss.; J. C. FERNÁNDEZ CORTE, «Sobre ordenación y finales de libro...», págs. 357-358 y nota 51, a propósito de la discusión entre Deremetz y Schmidt sobre *primus* y *novus*.

pañado de *saeva* e *ira*, sólo podía evocar el comienzo de la *Eneida*[49]. Y, sin embargo, aquí estos términos van ligados al amor. La intertextualidad alude a los contextos tradicionales del término, y la innovación del poeta que viene después, del epígono, asegura un contexto nuevo e inhabitual para lo conocido. Ovidio, en su competencia con Virgilio, no es el primero en introducir el amor en la épica, pero aquí se está refiriendo al primer amor de las *Metamorfosis* y también a la preeminencia que este tema tendrá en su épica. La intertextualidad y la poética apuntan ya a una competición entre el autor Ovidio y su gran predecesor: *aemulatio*. Pero el aspecto agonístico no se limita a esto.

Ovidio enfrenta a dos arqueros, Apolo y Cupido; el primero se distingue por su uso de *fortia arma*, emblema de la épica, e intenta excluir al segundo del uso de un atributo como el arco, relegándolo a los amores y a las antorchas que lo estimulan. Se aprecia en las palabras de Apolo un tono insolente y despectivo. Aparecen en el contexto adjetivos como *superbus* o *tumidus*, que se aplican precisamente a un tipo de épica desmesurada y contraria a los ideales de Calímaco, mientras que a los amores se los desdeña con el término *nescio quos*, con el que Apolo (y el poeta) afectan mantenerse ajenos a esta temática. Por tanto, esta disputa entre dioses, en una posición tan destacadamente inaugural, debe ser leída nuevamente como una disputa entre géneros. A quien recuerde la obra de Ovidio se le hará presente *Amores* I 1, en la que el autor se disponía a escribir épica, *arma*, cuando Amor le arrebató un pie y lo obligó a dedicarse a la literatura amorosa. Se da, pues, una *retractatio* con respecto al pró-

---

[49] W. S. M. Nicoll, «Cupid, Apollo and Daphne (Ovid, *Met.* 1. 452 ss.)», *Classical Quarterly* 30 (1980), págs. 174-182, es fundamental para todo el pasaje de la confrontación entre ambos arqueros.

logo de los *Amores*[50]: ahora, en el interior de la épica misma, en el lugar de *arma*, ya pueden también introducirse géneros amorosos. Las flechas del amor hacen que Apolo pierda gran parte de su arrogancia épica, con lo que la perspectiva del lector de las *Metamorfosis* se amplía, al abrirse al nuevo tema amoroso: dioses enamorados. Otis[51] pretende que las divinidades ovidianas, hasta ahora más semejantes a las de Virgilio que a las de Homero, al participar a partir de este momento en toda clase de juegos amorosos, se hacen protagonistas de una Divina Comedia en la que el amor denuncia y rebaja sus pretensiones morales. Y apunta también que lo mismo le sucede al código épico-heroico que les daba sentido. Estamos plenamente de acuerdo con esta descripción, pero no con los presupuestos teóricos que subyacen tras su concepción del género, ni, por tanto, con las conclusiones. Mezclar el código heroico con el elegíaco de la literatura amorosa no es en Ovidio, como hemos visto a lo largo de su carrera, excepción, sino regla; y no ocurre por incapacidad del poeta para mantener un tono elevado, sino de acuerdo con una estética de la transmutación de seres y de formas literarias que entroniza el cambio y la inestabilidad como uno de los rasgos más sobresalientes de las *Metamorfosis*.

Dentro de esta competición hay un género elevado y serio, del que Apolo es el patrono, y otro, bajo y frívolo, cuyo patrono es Cupido. La competición se da entre la eficacia de ambos como flechadores: el uno necesita mil flechas para abatir a Pitón, al otro le basta con dos para que Apolo se enamore y Dafne le cobre aversión. Los géneros tienen patronos y símbolos: la aguda flecha del dios guerrero se embota y el género épico deja paso en

[50] Y no sólo de los *Amores*, sino también de muchos otros lugares de la obra ovidiana; *cf.* S. Hinds, «Arma in Ovid's *Fasti*, Part 1: Genre and Mannerism», *Arethusa* 25 (1992), págs. 91-92.

[51] *Ovid as an Epic Poet*, pág. 104.

su interior al amor, identificado hasta ahora con *lusus* y *nequitia*. Estamos en el interior de la literatura, en algo parecido a un sistema. Y en el sistema distinguimos dos fases de evolución: una primera, en que épica y amor se oponen, como dos dominios enfrentados, y la siguiente, en la que una obra realizará su síntesis.

2. LOS GÉNEROS EN LAS *METAMORFOSIS*

2.1. *El cambio de paradigma investigador*

Nos proponemos sustituir un capítulo sobre fuentes por uno sobre géneros. La investigación sobre fuentes, con sus resonancias decimonónicas positivistas, lleva implícita la idea romántica de la superioridad de lo anterior en el tiempo, haciendo sinónimos *originalidad* y *originariedad*, pero, después del descubrimiento de la literatura alejandrina y de su ulterior valoración, se han puesto de manifiesto otras maneras de juzgar la literatura. Difícilmente se puede defender la pretensión de originariedad, cuando estos poetas eruditos consideraban una cuestión de principios el acopio y la mención explícita de los materiales y de los textos que manejaban, sin que ello constituyera un obstáculo para su propia tarea de creadores. Más bien era un acicate. Los alejandrinos hicieron un arte de la cita, de la nota a pie de página[52] y de otras invenciones tan sutiles que en ocasiones confun-

[52] S. HINDS, *Allusion and Intertext...*, págs. 2-3, como otros antes, acredita a D. O. ROSS, *Backgrounds to Augustan Poetry. Gallus, Elegy and Rome*, Cambridge, Mass., 1975, con el invento del nombre del fenómeno. También es de utilidad R. F. THOMAS, *Virgil. Georgics*, vol. 1, Cambridge, 1988, pág. 5, sobre las múltiples maneras que tiene Virgilio de incorporar la tradición poética, y pág. 111, a propósito de *ut perhibent*.

dían sus pistas deliberadamente, de manera que no se sabía si introducían material conocido sólo por unos pocos eruditos o pasaban de contrabando, irónicamente, con el pretexto de ajustarse a la tradición, creaciones propias del poeta[53]. Repito que en esto consistía el arte. Abundan los ejemplos en los poetas romanos, desde Virgilio hasta Ovidio, y se ha podido escribir sobre la nota a pie de página ficticia[54]. Quien quiera considerar hasta qué punto era consciente Ovidio de las posibilidades de invención y tergiversación que, so capa de seguir la tradición, estaban abiertas al poeta, puede entretenerse en estudiar sus manifestaciones a propósito de la *Fama* utilizada como tropo[55].

2.2. *Mitología y literatura*

No cabe esperar, como se pretendió hace más de un siglo, que un conocimiento de la literatura sobre metamorfosis, tal como se puede rastrear en la obra de Antonino Liberal, a su vez emparentada con la de Nicandro, o una profundización en las distintas ornitogonias, como la del misterioso o misteriosa Beo, nos entregue los secretos de la organización y la estructura de la obra de Ovidio[56]. Las metamorfosis no eran su único

---

[53] R. F. THOMAS, *Virgil. Georgics*, vol. 2, pág. 203, comentario a *ut fama*: «una nota a pie de página virtual, que sugiere que existe una versión anterior... De hecho la historia es casi ciertamente una invención del propio Virgilio, pero la frase, al implicar una tradición, crea sensación de credibilidad».

[54] N. HORSFALL, «Mythological invention and *poetica licentia*», en F. GRAF (ed.), *Mythos in mythenloser Gesellschaft. Das Paradigma Roms*, Stuttgart - Leipzig, 1993, págs. 139 ss.

[55] G. TISSOL, «The House of Fame: Roman History and Augustan Politics in *Metamorphoses*», en B. W. BOYD, *Brill's Companion to Ovid*, págs. 307-309.

[56] A. CAMERON, *Greek Mythography in the Roman World*, Oxford, 2004, pág. 302: «No debe ni plantearse si Ovidio "seguía fielmente" a este o aquel

tema; se confundían fácilmente, entrando en una red de inextricables coincidencias, con el de la mitología en general, que también se ocupa de historias maravillosas. Por otra parte, el material mitográfico, que dio origen a manuales de usos variados[57], también fue utilizado por poetas griegos como Partenio, para que compusieran con él sus obras otros poetas romanos de primera fila como Galo[58]. Nadie niega, además, su presencia en los escolios de los trágicos o de Homero. Pero, por la época de Ovidio, este material estaba presente en todas partes, y, lo que es más importante, no reducido a mera materia prima sino dotado de una forma determinada, esto es, trabajado con propósitos artísticos. Sea en forma de relieves y bajorrelieves que decoraban templos, termas, palacios y toda clase de monumentos, sea en forma de estatuas, pinturas, mosaicos y obras de arte de todas clases, sea en forma de mimos, pantomimas, ballets o tragedias, en broma o en serio, la mitología estaba integrada en la vida cotidiana del romano y en formas bellas que suscitaban admiración[59].

---

predecesor». Lo más que puede decirse a este respecto, continúa Cameron, es que, en lugar de pensar que Ovidio combinó temática y cronológicamente sus historias sin apoyarse en nadie, quizás se apoyó en algunos precedentes por bastos y poco sistemáticos que fueran.

[57] A. Cameron, *Greek Mythography...*, págs. 236-237, sostiene, muy razonablemente, que los manuales de mitología eran usados tanto por el público poco ilustrado, para enterarse de las historias mitológicas, como por un público más culto, que pasaba a través de sus notas a los textos originales o se servía de su información para construir recónditas alusiones que ponían a prueba, en una especie de juego, la erudición del lector.

[58] Sobre la obra de Partenio, tanto las perdidas *Metamorphoses* como las conservadas 'Ερωτικα Παθήματα, *cf.* A. Cameron, *Greek Mythography*, pág. 272; S. Myers, *Ovid's Causes, Cosmogony and Aetiology in the Metamorphoses*, Michigan, 1994, pág. 24; A. Barchiesi, *Ovidio, Metamorfosi*, vol. I, Bari, 2005, pág. CXII.

[59] *Cf.* A. Cameron, *Greek Mythography...*, págs. 217-252.

Naturalmente, también estaba en la literatura. Escribir la historia de la literatura latina, desde Andrónico o Plauto en adelante, supone hablar de la presencia continua de mitos griegos y de la manera cada vez más erudita y refinada que tienen los autores de tratarlos: pensemos en Catulo y los neotéricos, desarrollando historias inéditas y rebuscadas en sus epilios, o en las largas tiradas mitológicas que engalanan, a veces no sin cierto tedio, las elegías de Propercio. La mitología griega estaba en la literatura, en la gran literatura, como parte indisoluble de ella. Insistimos en nuestra idea de que la mitología era tanto material como forma y que ésta dependía de los principios del arte correspondiente. No tiene sentido pensar que, mediante la indagación en las fuentes, labor que por otra parte han realizado magníficamente Lafaye, Castiglioni u Otis[60], terminaremos descubriendo los secretos del arte de Ovidio. La obra de A. Cameron[61], a la que hemos aludido varias veces, llega a conclusiones meridianamente claras en este aspecto: «Ovidio no dependía de los manuales mitográficos. Pero ellos le proporcionaban una masa de información que podía utilizar de distintas maneras... Pocas dudas puede haber de que él poseía un montón de textos de ese estilo y (como otros poetas y oradores) se servía de ellos constantemente al tiempo que leía o escribía. Pero (para repetirlo) ellos le servían de guías más que de fuentes». Por ello la búsqueda debe realizarse en otra parte. A todo lo largo de su carrera este autor ya había dado muestras de no arredrarse ante el tratamiento de toda clase de mitos, conocidos y desconocidos. Si fue capaz de enfrentarse a la Dido de Virgilio, una creación literaria reciente que había alcanzado la categoría de mito[62], o a la

---

[60] G. LAFAYE, *Les Métamorphoses d'Ovide et leurs modèles grecs*, Hildesheim - Nueva York, 1971, *passim*; B. OTIS, *Ovid as an Epic Poet*, págs. 346-394.

[61] *Greek Mythography*, pág. 286.

[62] A. CAMERON, *Greek Mythography...*, pág. 283, para el tratamiento por parte de Ovidio de la obra de Virgilio.

Ariadna de Catulo, un mito antiguo, pero que había recibido poco antes una poderosísima forma literaria; si no rehuyó la *retractatio* de las elocuentes versiones amorosas propercianas; si hizo cuestión de honor imitar las obras más sobresalientes griegas, arcaicas (Homero), clásicas (Eurípides) o helenísticas (Calímaco), sin desdeñar los poemas épicos o los dramas latinos arcaicos, no cabe esperar que con la mitología, estuviera en forma de manuales conocidos o fueran éstos recónditos, se comportara de modo diferente[63]. Ovidio era el último de una serie de autores romanos que, empezando por Catulo y aun antes, estaban imbuidos de la estética helenística, de manera que hacían de la imitación y de la referencia a sus modelos un arte. Ya hace mucho tiempo que Lafaye demostró que Ovidio no sentía preferencia por autores de segunda fila, sino que seguía a los conocidos[64]. Así que no hay que esperar que se sometiera servilmente al contenido o a la forma de los manuales mitográficos cuando ni los *Himnos* de Calímaco, sus elegías o sus epilios lo habían arredrado para tratar el mismo material y para innovar en su forma de exponerlo. Más bien al contrario. En el actual ambiente de los estudios intertextuales se sabe que Ovidio, a través de sus personajes, participa en

---

[63] A. Barchiesi, *Ovidio, Metamorfosi*, vol. I, pág. CXI, expresa en magistral síntesis cómo Ovidio rehúye a veces los modelos más evidentes, transformando las imitaciones «oficiales» en «oficiosas» (Medea de Eurípides o Ariadna de Catulo), y cómo otras veces, a base de insistir en la imitación en vez de disimularla, construye *meta-Odiseas* o *meta-Eneidas,* logrando sustituir el texto de Homero y de Virgilio por sus propias lecturas sobre ellos.

[64] *Cf.* M. von Albrecht en su prólogo a la edición de G. Lafaye, *Les Métamorphoses d'Ovide...*; B. Otis, *Ovid as an Epic Poet*, pág. 346; A. Barchiesi, *Ovidio, Metamorfosi*, vol. I, pág. CXIII: «Está claro además que los poemas catalógicos y etiológicos de la época helenística son una referencia que sólo el público más sofisticado podía apreciar, y se puede excluir que Ovidio quisiera presentarse como una especie de "nuevo Nicandro" o similares: en consecuencia, su *epos* renuncia declaradamente a presentarse como respuesta a un modelo griego concreto dotado de autoridad indiscutible».

polémicas eruditas y hace referencias constantes a versiones ocultas o desviadas de las leyendas para servir de estímulo a la agudeza interpretativa de los *connaisseurs*[65].

2.3. *El cambio como tema y los cambios o transmutaciones de géneros*

El tema de Ovidio —las palabras del proemio lo adelantan— son las metamorfosis de unos seres en otros, es el cambio de forma de todo lo existente. Afirmar que pertenece a la mitología supone contradecir lo que hemos avanzado en párrafos anteriores: en realidad *mutatas formas* se refiere a cualquier cambio en la forma exterior de cualquier ser, por lo que puede abarcar, incluso, la literatura[66]. Ovidio menciona explícitamente que en su propia obra, en su trayectoria artística, también se está dando en ese momento un cambio: *nam vos mutastis et illa*. Por lo tanto, sin entrar en análisis más profundos[67], diríamos que la materia maravillosa que experimenta los cambios de forma tampoco debe considerarse como algo independiente o inseparable de las diversas formas literarias que ha adoptado a lo largo de su existencia. Y que la labor del poeta, el libro que tiene delante, supone una transformación de la tradición literaria paralela a la del mundo que va a narrar; más aún, integrada en él. Los cambios de tema se refieren también

[65] S. HINDS, «Medea in Ovid...», págs. 31-34, a propósito de Medea; A. BARCHIESI, *Ovidio, Metamorfosi*, vol. I, pág. CXXXI.

[66] W. S. ANDERSON, «Form Changed: Ovid *Metamorphoses*», en A. J. BOYLE, *Roman Epic*, Londres - Nueva York, 1993, págs. 109-110.

[67] Para eso véase el exhaustivo análisis de S. M. WHEELER, *A Discourse of Wonders*, Philadelphia, 1999, en su capítulo primero; este autor sigue las huellas de E. J. KENNEY, «Ovidio», en E. J. KENNEY, W. V. CLAUSEN, *Literatura latina* II, Madrid, 1982; y W. S. ANDERSON, «Form Changed...», págs. 108-109.

al estilo[68] y las metamorfosis se convierten no sólo en acontecimientos privilegiados de la trama sino también en principio formal de la obra[69]. Cambios continuos a todos los niveles[70], tanto en el mundo narrado como en el mundo de la literatura y de las tradiciones narrativas. «Ovidio reúne un vasto número de fábulas mitológicas... junto con los numerosos géneros en que estas fábulas se daban a conocer y hace que esas fábulas y géneros cuenten su historia, subsumiéndolos en su propio relato de transformación y flujo»[71]. Todos los géneros tienen pretensiones estéticas o científicas propias y todos se exponen a transformaciones o cambios de forma como un objeto natural o cultural más: desde la cosmogonía y la épica heroica hasta la filosofía y la ciencia, pasando por la tragedia[72], la etiología o el epilio, por

---

[68] R. COLEMAN, «Structure and Intention in the *Metamorphoses*», *Classical Quarterly* 21 (1971), pág. 463.

[69] K. GALINSKY, *Ovid's Metamorphoses...*, pág. 13: «Metamorfosis es el principio subyacente también en la forma de las *Metamorfosis*».

[70] *Cf.* J. B. SOLODOW, *The World of Ovid Metamorphoses*, Chapel Hill, 1988, pág. 34: «Las personas y las cosas cambian de momento a momento (el poema nos da una sensación muy viva de esto), las relaciones entre ellos son polifacéticas y fluidas, la generalización es imposible, y el observador siempre está atado a su propia subjetividad»; G. TISSOL, *The Face of Nature, Wit, Narrative, and Cosmic's Origins in Ovid's Metamorphoses*, Princeton, 1997, págs. 191-214, sobre la fluidez y el cambio en el mundo de las *Metamorfosis* en oposición a las interpretaciones providenciales del mundo.

[71] G. TISSOL, *The Face of Nature...*, pág. 153.

[72] K. GALINSKY, *Ovid's Metamorphoses...*, págs. 62-69, habla de que Ovidio transforma el género de la tragedia desproblematizando su contenido, un proceso paralelo al que acontecía en la escena contemporánea, en la que cada vez se representaban mayor número de pantomimas, una especie de ballet con escenas tomadas de la mitología. *Cf.* asimismo C. ÁLVAREZ, R. IGLESIAS, *Ovidio, Metamorfosis*, Madrid, 1995, pág. 63, acerca de la pantomima; y A. BARCHIESI, *Ovidio, Metamorfosi*, vol. I, pág. CLII. En nuestras notas al libro III, a propósito de la fundación de Tebas, hablamos de que la obra de Ovidio «atraviesa el territorio de la tragedia».

no hablar de las diversas clases de elegía. Wilkinson[73] piensa que la finalidad fundamental de Ovidio consistía en presentar ante el gran público de forma entretenida y estéticamente bien organizada un conjunto impresionante de historias mitológicas. Pero Ovidio también tenía aspiraciones literarias bien fundadas. Epígono de la época más floreciente de la literatura romana, con un horizonte de clásicos ante sí por primera vez en toda la historia de la cultura latina, es el primer autor latino que se encuentra real y verdaderamente en la misma posición que los alejandrinos ante los autores griegos arcaicos y clásicos[74].

2.4. *Las variedades del género épico en las «Metamorfosis» y las complejas influencias de Calímaco*

Que Ovidio cite en su prólogo a la vez el *carmen perpetuum* y el *carmen deductum* ha llevado a los investigadores a aproximarse a su obra mediante un sistema dicotómico que tiene la ventaja de la sencillez, pero cuyos términos están muy mal definidos. Por ejemplo, según Wilkinson[75], los géneros que influyen en las *Metamorfosis* son la poesía colectiva y el epilio. A su vez, la poesía colectiva comprende el *Catálogo de las Mujeres* de Hesíodo, las colecciones de metamorfosis tipo Nicandro y los *Aítia* de Calímaco. Esta última estaba en forma de *carmen*

[73] L. P. WILKINSON, «The World of *Metamorphoses*», en N. I. HERESCU (ed.), *Ovidiana*, pág. 244.

[74] *Cf.* M. LABATE, «Forme della letteratura, immagini del mondo: da Catullo a Ovidio», en *Storia di Roma, II: L'impero mediterraneo*, Turín, 1990, págs. 962-964.

[75] «Greek influence on the poetry of Ovid», en *L'influence grecque sur la poésie latine de Catulle à Ovide*, Fondation Hardt, Entretiens sur l'Antiquité Classique, tomo II, Vandoeuvres - Ginebra, 1956, pág. 234.

perpetuum (áeisma dienekés) y, en su opinión, es la obra que más influyó en Ovidio[76]; por su parte, el epilio representa la tradición épica (tal como Heinze pensaba). Solía tener historias insertas, como la *Hécale* de Calímaco o el poema 64 de Catulo, y más de un tercio de los cincuenta epilios de las *Metamorfosis* tiene tales inserciones[77]. Crump, antes que Wilkinson, consideró la cuestión de la poesía colectiva y el epilio, pero negó la importancia de la primera para las *Metamorfosis*[78], mientras que desarrolló hasta la hipertrofia la presencia del epilio[79], que por otra parte no se detiene nunca a definir con rigor[80]. A su vez, consideró compatible con los cincuenta epilios una organización a la vez temática y cronológica, teoría que ejerció mucha influencia en los estudios sobre la trama ovidiana[81]. Otis, tras los pasos de Heinze, pero con fuerte influencia de los anteriores, especialmente de Crump en su organización de la trama, descubrió en las *Metamorfosis* una pugna irresuelta (o mal resuelta) entre el componente heroico (que él consideraba sinónimo de épico) y el elegíaco (que él parecía asociar esencialmente con lo erótico). Por su parte, Knox[82] considera que neotéricos (con el epilio en primer plano), el Virgilio de las églogas y la

---

[76] L. P. WILKINSON, «Greek influence...», págs. 235-236.

[77] L. P. WILKINSON, «Greek influence...», pág. 238.

[78] M. CRUMP, *The epyllion from Theocritus to Ovid*, Nueva York - Londres, 1978, pág. 203.

[79] M. CRUMP, *The epyllion...*, págs. 203-204. Muchos epilios fueron primero escritos por separado y luego se ideó el sistema de conectarlos.

[80] *Cf.* A. PERUTELLI, *La narrazione commentata. Studi sull'epilio latino*, Pisa, 1979, pág. 29.

[81] *Cf.* M. CRUMP, *The epyllion...*, pág. 204: Introducción; dioses; héroes y heroínas; disposición cronológica que abraza los tiempos históricos desde la fundación de Troya.

[82] *Ovid's Metamorphoses and the Traditions of Augustan Poetry*, Cambridge, 1986, pág. 19, donde el epilio de Calvo se integra en la poesía catálogo de las églogas y sirve como modelo de la obra de Ovidio.

tradición elegíaca son la expresión más genuina de las ideas calimaqueas, que ofrecen la posibilidad de integrar en una especie de poesía de catálogo cosmogonía y amores, así como etiología, y podrían explicar, sin recurrir a la épica (la *Eneida*), la obra de Ovidio.

Myers, en el estudio ya citado[83], cambia una buena parte de los enfoques tradicionales acerca de los géneros del poema. Por ejemplo, para demostrar que la polémica entre preferencia por el género épico *vs.* concepciones estéticas calimaqueas[84] ha envejecido y no tiene ya razón de ser, nos ofrece una reinterpretación tanto de la épica en las *Metamorfosis* como de Calímaco y su influencia, que, en lugar de oponer ambas cosas, las integra en un todo[85].

Es un error, una opinión común contra la que conviene reaccionar, pensar que hay dos tradiciones épicas romanas, una tradicional y otra neotérica, y que solamente esta última está imbuida de elementos alejandrinos. La épica no se divide en histórica (Ennio y sus epígonos, incluidos algunos neotéricos) o mitológica (Catulo y los autores de epilios)[86]; las dicotomías tradicionales que afectan al género épico en Roma, como oposición a lo alejandrino, calimaqueo y neotérico, han sido rebatidas por Cameron, en un libro interesante y polémico[87], en el que pretende enfrentarse a la *fable convenue* de la influencia de Calímaco en Roma. Para ello no niega la fuerte presencia calimaquea, sino que ésta vaya siempre en la misma dirección. Por un lado, hay tantos Calímacos como poetas, cada uno de ellos se

---

[83] *Ovid's Causes...*

[84] La obra de P. E. KNOX es un perfecto ejemplo de la oposición entre la épica y lo que él considera la tradición alejandrina en Roma.

[85] S. MYERS, *Ovid's Causes...*, págs. 5 ss.

[86] S. MYERS, *Ovid's Causes...*, págs. 11-12.

[87] *Callimachus and his Critics*, 1995; *cf.* asimismo S. MYERS, «The Metamorphosis of a Poet...», pág. 193.

hace su propio Calímaco[88]: Propercio, el *romanus Callimachus*, sólo quiere ser considerado un clásico dentro del metro elegíaco, como Horacio en la lírica o Virgilio en la bucólica[89]; por otro lado, su influencia no siempre va dirigida a programas (no todo detalle calimaqueo se refiere a los *aítia*, o a la diferencia *pakhús/ leptós* o a la oposición a la épica) sino a otros aspectos de la obra literaria, como estilo, tema, léxico, estructura, técnica narrativa, tono, etc.[90]. La conclusión es que, en efecto, la *fable convenue* resulta falsa. Ahora bien, Cameron[91] no niega que los latinos —con la cobertura de Calímaco o sin ella— inventaron géneros en los que los alejandrinos sólo veían estilos y propone que se rechacen las supuestas interdicciones calimaqueas a la épica o el hecho de que los romanos las sigan. Por tanto, no hay oposición entre la *Eneida*, la cumbre del género épico, y Calímaco, en sus técnicas o en su estética[92]. A su vez, Ovidio, en las *Metamorfosis*, no introduce a Calímaco frente a la obra de Virgilio (como si el mantuano no fuera calimaqueo), sino, simplemente, una nueva manera de ser calimaqueo —otra reinterpretación del calimaqueísmo— frente al indudable calimaqueísmo de la *Eneida*.

---

[88] MYERS, «The Metamorphosis of a Poet...», pág. 193, n. 39, atribuye la idea a D. O. Ross; para una equilibrada discusión del influjo de Calímaco en Ovidio y sus predecesores, véase TARRANT, «Ovid and ancient...», págs. 19-22.

[89] A. CAMERON, *Callimachus...*, pág. 475.

[90] A. CAMERON, *Callimachus...*, pág. 475; G. TISSOL, *The Face of Nature*, pág. 132, pone de manifiesto, mediante un detallado análisis del *Himno a Ártemis* de Calímaco, cómo se encuentran en él rasgos muy característicos de la técnica narrativa de Ovidio: «una narración sin rumbo definido *(narrative indirection)*, la sorpresa estructural, el ingenio, la falta de *decorum* funcional, y la sensación de perplejidad del lector».

[91] *Callimachus...*, pág. 76; P. E. KNOX, *Ovid's Metamorphoses...*, pág. 10: «Las críticas de Calímaco a la mala poesía están interesadas en el estilo, no en la longitud y, ciertamente, no en el género».

[92] R. COLEMAN, «Structure end Intention...», pág. 461, aún cree esto. Por supuesto, Knox tiene una posición aún más articulada en ese sentido.

Vamos a considerar más en detalle, y por este orden, la etiología en las *Metamorfosis*, el epilio y la poesía épica.

2.5. *Etiología en las «Metamorfosis»: ¿Qué es un relato etiológico?*

Según Myers, la etiología puede organizarse en géneros literarios completos (los *Aítia* de Calímaco, el cuarto libro de las elegías de Propercio, los *Fastos* ovidianos), pero lo etiológico es predominantemente un «enfoque»[93] al que se somete un variado material. Podríamos llamarlo género menor, embrión de género o algo parecido a lo que Jolles denominaba *Einfache Formen*[94]. Se trata de formas elementales, anteriores a la literatura, orales, susceptibles de integrarse en géneros mayores, que se definen por un esquema muy sencillo en el que resultan perceptibles diferentes huellas «verbales». Estas fórmulas sirven en realidad para algo más que para caracterizar un estilo, porque son también la base y el armazón que pone en marcha la «sintaxis» del relato. Por ejemplo, en los relatos etiológicos las huellas son términos como *auctor*, *causa*, *origo*, *unde*, *nomen habere* y otras expresiones etimológicas, *tunc primum*, *nunc quoque*, etc., que sirven tanto para identificar como etiológico un relato como para obligarlo a respetar unas ciertas pautas de desarrollo[95]. Estas narraciones sobre las causas de fenómenos de la naturaleza o de la cultura están emparentadas con el nuevo espíritu científico de la época helenística y con la sed por acopiar y explicar toda clase de fenómenos raros y curiosos.

[93] «Etiological focus», *Ovid's Causes...*, pág. 63.

[94] A. JOLLES, *Formes simples*, París, 1972.

[95] S. MYERS, *Ovid's Causes...*, págs. 65, 67. Sobre etimología en las *Metamorfosis* es indispensable el libro de A. MICHALOPOULOS, *Ancient Etymologies in Ovid's Metamorphoses*, Leeds, 2001.

Con su predilección por la etimología, arrojan una nueva luz sobre el tema de las transformaciones y de lo maravilloso en las *Metamorfosis*. El trabajo de Myers muestra que ningún género literario es ajeno a la etiología: las colecciones de metamorfosis como los *Heteroioumena* de Nicandro, la *Ornitogonia* de Beo o de Emilio Macro son sometidos a cuidadoso análisis y reevaluación[96]; también se persiguen etiologías en relatos heroicos como los *Argonautica* o la *Eneida*, en epilios y elegías como las de Propercio, los *Fastos* de Ovidio, o los *Aítia* de Calímaco. El paso de la forma elemental a los diversos marcos literarios en que se inscribe muestra la plasticidad de la forma, pero también su equivocidad. De este modo, podemos calificar de etiológicas las *Metamorfosis,* los *Fastos,* la *Eneida,* los *Aítia* y así sucesivamente, con lo que puede aparecer como una especie de cajón de sastre que, por explicar demasiado, termina por no explicar nada.

La etiología trata de nada menos que los orígenes de las cosas. Y lo puede hacer con espíritu científico o crédulo, y con todas las actitudes mentales que se puedan dar entre ambos: racionalista, escéptica, divertida, paródica, irónica, etc. Linda con géneros como la cosmogonía filosófica o con la paradoxografía y otras colecciones de *mirabilia.* Sus narradores, o sus oyentes, se comportan de la misma manera: con un espíritu de encuesta científica o de curiosidad al que ninguna rareza le es ajena. Su campo de aplicación es enorme, sus posibilidades de variación también; su integración en géneros mayores la hace virtualmente compatible con toda clase de literatura. Y por supuesto, también, con la cosmogonía, que es la nueva aportación de Myers a la reducida épica de Otis y otros. Con estas renovadas versiones de la épica (heroica) y del tema de las metamorfosis (maravilloso, mitológico), la vieja dicotomía ya planteada por Ovidio entre *opus continuum* y *deductum carmen* parece avan-

---

[96] S. Myers, *Ovid's Causes...*, págs. 22-23, 32-37.

zar hacia una solución. Pues el cierto eclecticismo postmoderno, que abre las fronteras entre los géneros y permite combinaciones antes consideradas incompatibles, contribuye a la porosidad de las fronteras entre oposiciones tajantes y excluyentes y comunica a los temas un sentido de pertenencia a múltiples géneros. Lo expresa con claridad Tissol[97]: «Por ejemplo, es un error que se comete con frecuencia el identificar una sección de las *Metamorfosis* como elegíaca, otra como épica, otra como cómica y otra como trágica, como si Ovidio juntara un pastiche de géneros. En realidad, hay tantas probabilidades de que aparezcan juntos en una historia cualquiera elementos de todos estos géneros como de lo contrario».

La etiología también contribuye a (re)plantearse los orígenes de los géneros literarios. Los términos *primus* y *novus*, tan característicos de los inventores o fundadores de géneros[98], acompañan muchas veces a los relatos sobre los orígenes de los fenómenos y las cosas del mundo[99]. Nadie ignora, en este sentido, que el propio autor pone de relieve de esta manera, con una etiología, el principio del amor en las *Metamorfosis*. La lección merece una profunda reflexión, porque un tema, amor, unos sujetos, los dioses, unos orígenes, los del mundo narrado, un tratamiento literario, las asociaciones intertextuales que despierta con la anterior carrera de Ovidio, y unos desarrollos intratextuales, el amor a lo largo de las *Metamorfosis*, que para Otis o Galinsky era uno de sus temas principales, han sido cuidadosa-

[97] *The Face of Nature...*, pág. 152.

[98] S. HINDS, *Allusion and Intertext...*, págs. 52-63; M. CITRONI, «Affermazioni di priorità e coscienza di progresso artistico nei poeti latini», en *L'Histoire Littéraire Immanente dans la Poésie Latine*, Entretiens de la Fondation Hardt, tomo XLVII, Vandoeuvres - Ginebra, 2001, págs. 267-314; J. C. FERNÁNDEZ CORTE, «Sobre ordenación y finales de libro...», pág. 357.

[99] S. MYERS, *Ovid's Causes...*, págs. 65-66.

mente diseñados por Ovidio. Buena prueba de ello es, como se ha notado recientemente[100], que ha marcado los orígenes y el final del amor en la obra al hablar de *primus amor* y de *ultimus ardor*[101]. La elegía amorosa, que Otis consideraba la más adaptada al genio de Ovidio, pasa así a formar una parte importante de su nuevo proyecto etiológico —los orígenes de las cosas—, de manera que su antigua producción literaria se integra en la nueva y se hace compatible —gracias a la etiología— con un relato épico sobre los orígenes del mundo y de las cosas.

2.6. *El epilio*

Por la importancia que ha cobrado la conexión de Calímaco con sus adaptadores romanos también se impone decir algo sobre otro género tan evanescente como el etiológico: nos referimos al epilio.

Para empezar, el epilio es un descubrimiento de la filología decimonónica, que desvió una palabra antigua de su primitivo campo de uso y bautizó con ella a un número variable de ejemplares de las literaturas alejandrina y romana. Se trata, por tanto, de un género creado por los lectores, no definido por ninguna poética antigua. En consecuencia, se puede discutir la extensión de este concepto, pero no es imprudente designar bajo este nombre la *Hécale* de Calímaco, aunque fragmentaria, el poema 64 de Catulo y otros dos ejemplares de la *Appendix Vergiliana*, como la *Ciris* y el *Culex*, que son los únicos conservados completos; también existen referencias a las obras de varios autores neotéricos, entre las que destacan por su influencia en las *Metamorfosis* la *Io*

[100] S. MYERS, *Ovid's Causes...*, págs. 61-62, 113-114.

[101] *Cf. Met.* I 452, *Primus amor Phoebi Daphne Peneia*; *Met.* XIV 682, *tu primus et ultimus illi ardor eris.*

de Calvo o la *Zmyrna* de Cinna, pero los fragmentos que se conservan de ellas son muy escasos. Que se lo considere como una especie de quintaesencia de la estética calimaquea y más tarde neotérica nos alerta sobre el parentesco que este género, de corta extensión, tiene con otras creaciones de los mismos autores. En el caso de Calímaco se ha relacionado la técnica narrativa de la *Hécale* con la de los *Aítia* (elegías narrativas) o los *Himnos*. Por su parte, Catulo coloca, a continuación del poema 64, cuatro elegías que, cada una a su manera, remiten claramente a Calímaco. También sus poemas líricos remiten a Calímaco y al poema 64.

Esto nos permite plantear un interesante problema. Ovidio no desarrolló en sus *Metamorfosis* el epilio catuliano que contaba la historia de Ariadna, porque ya había experimentado con su material en otras partes de su obra completa convirtiéndolo en elegía narrativa (las *Heroidas*) o en elegía etiológica (los *Fastos*). Esto muestra la plasticidad de las formas y la capacidad de experimentación de Ovidio, verdadero alejandrino en ese sentido. También nos enseña que el epilio, debido a su brevedad, a su carácter experimental y a su condición de género no canónico, está expuesto a cambios de forma o a desembocar en otras formas un poco más codificadas[102]. Si nos centramos, entonces, en las *Metamorfosis*, resulta difícil reconocer el epilio como tal, porque la imprecisión genérica es uno de sus rasgos y porque se adapta fácilmente a los principios estéticos dominantes en formas más extensas que también lo engloban a él. Se ve, por tanto, afectado por la continua transmutación de formas narrativas y, en particular, por el contexto en que se encuentra. ¿Qué concepto de género estamos manejando entonces, si Ovidio puede superar una de las pocas notas definitorias del epilio, su condición de narración exenta? Tissol ha mostrado la fuerte influencia de la *Hécale*, no sólo en el tratamiento que Ovidio da a la fi-

---

[102] *Cf.* A. PERUTELLI, *La narrazione commentata...*, págs. 116, 117.

gura de Teseo en las *Metamorfosis*, reduciendo aún más su papel original, sino también en las técnicas narrativas. Esto último se nota en la trama, de la que se ignora la dirección que va a tomar, con sorpresas e interrupciones constantes por medio de narraciones intercaladas y con mezcla de tonos (lo heroico y lo familiar). Pero lo más interesante para nosotros es la «dispersión» de la figura de Teseo a lo largo de dos libros (del VII al IX), con un resumen en VII de sus hazañas heroicas, y con múltiples y sorprendentes elipsis cuando tocaba relatarlas. Perutelli había puesto de manifiesto la semejanza de técnicas entre elegías narrativas y epilios que desarrollaron Calímaco y poetas romanos como Catulo; Tissol añade el parentesco entre Ovidio, las elegías propercianas del libro IV y el Calímaco del *Himno a Ártemis* y la *Hécale*. Lo interesante de los resultados de este estudio es que Ovidio no sólo aplica las técnicas de Calímaco a las historias que imita de él sino a cualquier otra de sus *Metamorfosis*, con lo que no aparecen limitadas a su género o a su material originario. Y no las conserva en su proporción y alcance originales, sino que las exacerba y las lleva mucho más lejos[103]. El poeta de las metamorfosis y del flujo continuo de cosas, formas y géneros no se sentía ligado reverencialmente a ninguna conjunción de forma-material que apareciera en su modelo, por lo que nunca consideraba estables los vínculos entre ambos.

Coleman, en una época en que se pretendía que una gran parte de las *Metamorfosis* procedía de una reunión de epilios, ya hablaba, sin embargo, de que las secuencias temáticas compuestas de enclaves simples o complejos habían evolucionado a partir «de la técnica del epilio»[104], con lo que ponía las bases para una consideración teórica distinta, la que tiene en cuenta el

[103] G. Tissol, *The Face of Nature...*, pág. 162.

[104] *Cf.* R. Coleman, «Structure and Intention...», págs. 464-470, sobre la *inset technique*; A. Crabbe, «Structure and Content in Ovid's *Metamorpho-*

modelo-código y no sólo el modelo-ejemplar. Pongamos un caso concreto, centrándonos en el epilio catuliano, el único que se conserva entero, a ciencia cierta, de entre los modelos ovidianos[105]. Hay un «truco característico de las *Metamorfosis*»[106] consistente en hacer esperar al lector una nueva versión de la historia de Ariadna, sin que ésta llegue, o una hazaña real de Teseo, su enfrentamiento con el toro de Maratón, cuya narración también se nos sustrae[107]. Esto, que para Crabbe es un truco, para B. Pavlock[108] es de vital importancia: la elegía helenística, la técnica del epilio[109] o los himnos calimaqueos[110] acostumbraban a huir de lo consabido y a centrarse en lo inhabitual. En lugar de las hazañas de los héroes, se pueden ahora analizar sus consecuencias, como ya había hecho la tragedia ateniense. De ahí que el abandono y los lamentos de las heroínas ocupen el centro de la escena en esos géneros helenísticos y en Catulo[111]. Sin embargo, una vez que esa técnica se generaliza, por ejemplo en las *Heroidas*, el truco de soslayar lo conocido se aplica esta vez a la historia de Ariadna, no sin que se juegue con ella continuamente. Se suprime, pues, el material

ses», *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt* II 31,4, pág. 2.275, se refiere también a este estudio.

[105] Sobre los otros epilios (Calvo, Cinna, Calímaco), además de los estudios citados de R. COLEMAN y M. CRUMP, véase el estudio de B. OTIS, *Ovid as an Epic Poet...*, págs. 346-394; sobre fuentes, A. PERUTELLI, *La narrazione commentata...*

[106] A. CRABBE, «Structure and Content...», págs. 2.278-2.280, nota 31.

[107] G. TISSOL, *The Face of Nature...*, pág. 141, destaca cómo Ovidio le roba a Jasón «un momento de excelencia heroica», corrigiendo a su modelo, el libro III de los *Argonautica* de Apolonio.

[108] *Eros, Imitation and the Epic Tradition*, Ithaca - Londres, 1990.

[109] *Cf.* A. PERUTELLI, *La narrazione commentata...*, págs. 28-29.

[110] *Cf.* G. TISSOL, *The Face of Nature...*, págs. 131-143, sobre el *Himno a Ártemis* y sus influencias.

[111] *Cf.* B. PAVLOCK, *Eros, Imitation...*, pág. 128.

conocido, el modelo-ejemplar[112]. Aun así, Ovidio utilizó el epilio como modelo-código, esto es, lo que podríamos llamar con Coleman «técnica del epilio». Consiste en alterar la relación entre los bordes y el centro de una representación pictórica[113]: lo que está en el centro (el relato heroico o las hazañas heroicas, la representación propiamente dicha) pasa a ocupar los bordes, esto es, se desplaza al marco, mientras que lo que era mero accesorio, Ariadna, ocupa el centro y recibe toda la atención. En efecto, a partir del libro VII Ovidio empieza a resumir poemas épicos (los *Argonautas)* y desplaza a sus héroes a la superficie. Comienza por Jasón, pasa a Teseo, Hércules, el propio Orfeo, la *Ilíada* (Aquiles), la *Eneida* (Eneas), siendo siempre las historias intercaladas (muchas veces de heroínas)[114] las que reciben mayor énfasis que los propios héroes.

---

[112] G. B. CONTE ha formulado en numerosas ocasiones la distinción entre «modelo-ejemplar» y «modelo-código», por ejemplo en *The Rhetoric of Imitation*, Ithaca-Londres, 1986. Aplicando a nuestro caso la terminología de G. GENETTE, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, 1989, págs. 15-17, sobre transformación e imitación, *transformar* (nunca mejor dicho, mutaciones de género, metamorfosis) significa cambiar *una misma historia* en dos textos de dos géneros diferentes, mientras que *imitar* significa que *personajes distintos* (distintas historias, distinto material) se utilizan para la construcción de otros (rasgos de la Ariadna de Catulo y de Ovidio figuran en el personaje de Escila en las *Metamorfosis)*: A. CRABBE, «Structure and Content...», pág. 2.278; S. HINDS, «Medea in Ovid...», pág. 27, nota 37.

[113] En psicología podríamos hablar de una relación entre figura y fondo. Según la técnica de Ovidio, la figura pasa al fondo, mientras que el fondo pasa a figura. No utilizamos esta comparación por equívoca: si decimos que Teseo pasa al fondo y Ariadna es figura, confundimos la terminología, porque Teseo en realidad pasa a ser marginal, mientras Ariadna es central.

[114] N. HOLZBERG, *Ovid...*, pág. 130: «Así los héroes son escasamente reconocibles como tales, porque los mitos que relatan su heroísmo están intercalados con otros. Sin embargo, aprendemos una gran cantidad de cosas sobre las espectaculares acciones de las heroínas».

2.7. *Clases de épica*

Por lo que respecta a la épica, ya desde sus orígenes romanos se señalan en la épica heroica (Ennio o Virgilio) abundantes elementos filosóficos (pitagorismo, por ejemplo). El componente didáctico del *epos (De Rerum Natura*, las *Geórgicas*) fusiona las tradiciones heroicas, cosmogónicas y racionalistas que los alejandrinos habían reinterpretado a partir de Homero y Hesíodo. A mayor abundamiento, es imposible negar la fuerte presencia de Lucrecio en la *Eneida*[115]. Esta ampliación y redefinición de los confines de la épica, así como su caracterización de género enciclopédico, ha sido puesta de manifiesto por numerosos trabajos contemporáneos[116].

Las consecuencias se dejan sentir muy profundamente en la interpretación de las *Metamorfosis*. Su obertura, con las varias creaciones del mundo y catástrofes de la humanidad, no resulta ya tan anómala, porque su aparente eclecticismo se explica bien desde las tradiciones enciclopédicas del género. Por lo que respecta a su final filosófico, con el debatido discurso de Pitágoras en el libro XV, o a los temas históricos romanos en los libros XIV y XV, le pueden servir como precedente las obras de Ennio, Lucrecio y Virgilio. El género se entiende intertextualmente y la peculiaridad de la obra de Ovidio se explica mucho mejor al considerarla como eslabón de una tradición. Esto no significa que reduzcamos su originalidad y su creatividad, o la posibilidad de que se comporte de manera infiel, irónica[117], crí-

---

[115] PH. HARDIE, *Vergil's Aeneid. Cosmos and Imperium*, Cambridge, 1986, *passim*.

[116] Entre otras, cabe mencionar las obras de PH. HARDIE, *Vergil's Aeneid...*, J. FARRELL, *Vergil's Georgics and the Traditions of Ancient Epic. The Art of Allusion in Literary History*, Nueva York, 1991, y S. MYERS, *Ovid's Causes...*

[117] En este sentido los famosos paneles épicos de B. OTIS (Perseo y Fineo,

tica o abiertamente escéptica con respecto a sus precursores. De hecho, la concepción del *epos* como género universal, con aspiraciones cosmogónicas, filosóficas, históricas y políticas, nos permite equipararlo a las operaciones culturales y políticas que se estaban produciendo bajo la égida de Augusto. Y realizar, siguiendo la sugestión de Hardie, una interesante analogía entre la sucesión política y la sucesión poética. Ovidio se muestra así tan fiel (o tan infiel) a sus precursores como el complejo régimen de Augusto frente a la época republicana de la que se proclamaba sucesor. En ambas partes se conserva, se reformula, se remodela y se recrea a partir de lo existente. En ambas partes hay una compleja dialéctica entre lo viejo y lo nuevo. Por no hablar de la *angustia de la influencia*, donde Hardie echa mano de una vieja idea de Harold Bloom para arraigar la sucesión literaria en el campo del psicoanálisis. Ovidio, particularmente, siempre tiene en cuenta a Virgilio, pero no está obsesionado con él. Como lector fuerte[118], estudia a fondo la tradición, resuelve que Virgilio no es sino una realización más de la misma y consigue ser original ampliando el campo que Virgilio había reducido y explotando al máximo el carácter enciclopédico del género.

Aqueloo y Hércules, el jabalí de Calidón, Centauros y Lápitas) han sido sometidos a aguda crítica por R. COLEMAN, «Structure and Intention...», y O. S. DUE, *Changing Forms. Studies in the Metamorphoses of Ovid*, Copenhague, 1974, págs. 73-86, que supieron ver, siguiendo ideas del propio Otis, cómo no se ajustaban a una manera seria de considerar el género.

[118] Véanse más adelante, en nuestro capítulo sobre Virgilio, las opiniones de S. HINDS.

3. LA *ENEIDA* EN LAS *METAMORFOSIS*

3.1. *Consideraciones previas. La «Eneida» como mito y como obra literaria*

Al tratar de la *Eneida* en las *Metamorfosis* de Ovidio hay varias cuestiones que oscurecen el tema y dificultan su correcto planteamiento.

La primera es la relación entre Ovidio y el augusteísmo. Proponemos que ambos temas se traten por separado. La segunda: no es lo mismo hablar de la épica en las *Metamorfosis* o incluso de la épica heroica que hablar de la *Eneida* en las *Metamorfosis*. Tampoco es lo mismo, en tercer lugar, la repercusión de Virgilio en la escritura, y aun en la estructura de las *Metamorfosis*, que la *Eneida* en las *Metamorfosis*. Ya hemos demostrado la importancia de la carrera literaria de Virgilio en la remodelación de la carrera literaria ovidiana y el significado del ascenso genérico que aquél proponía como guía para la obra de Ovidio.

El cuarto gran equívoco fue creado en gran parte por Ovidio al mostrar una curiosa y deliberada falta de atención por las repercusiones simbólicas, sociales y culturales de la literatura. La *Eneida* se había convertido, en los años que mediaron entre su aparición y la de las *Metamorfosis*, en la obra dominante del sistema literario de la época, y sobre todo en un mito. Pese a ser la obra de un autor contemporáneo, respondía, a la manera de los mitos, a preguntas básicas sobre los orígenes, la identidad, los valores y los fines de la cultura en la que había surgido. Esto hacía de ella una narración magistral cuya trascendencia iba mucho más allá de la mera literatura. Ahora bien, al hacerla ocupar en las *Metamorfosis* un lugar entre otras grandes obras literarias griegas y latinas, no se le podía reprochar a Ovidio que la hubiera tratado de forma diferente a como hizo con el *De Rerum Na-*

tura, los *Argonautica*, la *Ilíada*, la *Odisea*, los *Anales* de Ennio, Catulo u otros, porque Ovidio somete a todas al mismo tratamiento literario. Pero ésa era precisamente la cuestión, porque la *Eneida* era algo más que literatura: era ya un mito romano por la importancia que había adquirido en la cultura augústea. Y quizás Ovidio pecó de un atrevimiento excesivo al presentarla como lo hizo, y se convirtió en reo de tratar la obra virgiliana no como el mito por excelencia de su cultura, sino como un mito más, uno de entre los muchos que ya había desarrollado en su libro. Nada más y nada menos. Galinsky establece con claridad que la *Eneida* y las *Metamorfosis* tienen dos concepciones opuestas del mito, la una profunda y explicativa, con verdades útiles para la comunidad, la otra literaturizante, superficial y que aspiraba únicamente a narrar[119]. El truco de Ovidio consiste en dar la apariencia de que, si se conserva la misma materia, se está transmitiendo también el mismo mensaje.

3.2. *La fragmentación ovidiana de la «Eneida»*

El autor de las *Metamorfosis* expuso a la *Eneida* virgiliana a un proceso de fragmentación. Su primer paso consistió en romper una relación entre forma y contenido que se había vuelto canónica para distribuirla entre dos poemas, los *Fastos* y las *Metamorfosis*[120]. Siguiendo los dictados de la estética alejandrina, Ovidio troquela el material de la historia de Roma en la forma elegíaca, que procedía de los *Aítia* de Calímaco, mientras que a los temas del mito, en su mayor parte no romanos, les aplica la gran forma del hexámetro, que se había ensayado en la épica. Lo menor en importancia histórica recibe la forma más valora-

[119] K. Galinsky, *Ovid's Metamorphoses...*, págs. 62-63.
[120] S. Myers, «The Metamorphosis of a Poet...», pág. 193.

da, mientras que lo grande recibe la forma atenuada. Así comenzó Ovidio a fracturar lo que la *Eneida* había unido.

Para continuar la tarea de fragmentación hacía falta ocuparse de muchas más cosas que del viaje de Eneas que aparece en XIII 623-XIV 608, porque, como hemos dicho antes, más que de obra literaria había adquirido el estatuto de un mito fundacional de la cultura romana. En efecto, en la *Eneida* concurren el hado, Júpiter y los dioses, la misión divinamente inspirada de Eneas que culmina en la fundación de Roma, el significado y el destino de Roma, el puesto de Augusto y de su época en la historia, temas todos que, además de entrelazarse por medio de una peculiar técnica narrativa, excedían con mucho el dominio de las letras y eran tomados a su cargo por otros discursos culturales más o menos propiciados por el emperador. También trataba la *Eneida* del tipo de heroísmo y de religiosidad de Eneas, de la forma de masculinidad que representaba, y, correspondientemente, del concepto de lo femenino; no menos importante en ella era el tema de las relaciones culturales entre Oriente, Grecia e Italia y del viaje civilizador que desplazó la cultura hacia Occidente. Eran cuestiones culturales de un vasto alcance social. En su tratamiento literario habían recibido una forma peculiar, fruto de la técnica narrativa de Virgilio, y en su doble condición de mito y texto la *Eneida* aparecía dotada de esa especie de inmunidad que rodea a lo que llamamos clásico y que parecía desanimar a los escritores a emprender el camino de imitarla.

Pero Ovidio era un lector fuerte[121]. Había convivido con la sombra de Virgilio a lo largo de toda su vida y ahora le tocaba enfrentarse con su obra maestra. Seleccionamos para nuestros propósitos estas afirmaciones de Solodow[122]: «El mundo de las *Metamorfosis* marca sus diferencias con el de la *Eneida* tan ta-

---

[121] S. HINDS, *Allusion and Intertext...*, pág. 107, nota 13.

[122] *The World of Ovid's...*, pág. 126.

jantemente que equivale a una crítica. Muchos rasgos de la narración de Ovidio parecen poner en cuestión las premisas de Virgilio». No pretendemos hacernos eco de la larga polémica que han desatado en los estudios de las *Metamorfosis* las relaciones de influencia, imitación, parodia, pastiche, ironía, etc., entre esta obra y la de Virgilio[123], en la que hallan perfectamente acomodo las citadas aseveraciones de Solodow, sino situarlas en la perspectiva teórica de los estudios literarios y culturales de finales del siglo XX. Asertos como los del párrafo siguiente estaban abriendo el camino a una variedad del Ovidio postmoderno, que sería el Ovidio deconstructivo: «Las verdades son múltiples, no únicas. Ovidio objeta a la literatura que tenga un punto de vista exclusivo»[124]. Esto implica, entre otras cosas, una interpretación demoledora del héroe augústeo: «Eneas no aparece representado en ningún sitio como fundador de la nación romana... Eneas no es una figura especialmente importante, no es central para la narración de Ovidio, ni para la historia del mundo. No es conspicuo por ninguna virtud... la única vez que es llamado *pius* es en su introducción en la narración (XIII 625)»[125].

Esta lectura conviene enmarcarla en algo que ya hemos adelantado: con motivo del segundo bimilenario de la muerte del poeta en 1956, se podía afirmar con toda solemnidad la poca actualidad de la obra de Ovidio[126], mientras que, por el contrario, con el auge de los estudios propiciados por la postmodernidad, se afirma que ahora nos encontramos en una auténtica *aetas ovidiana*.[127]

---

[123] G. TISSOL, *The Face of Nature...*, págs. 177-191, especialmente 178, nota 34, ofrece un excelente resumen de la cuestión.

[124] J. B. SOLODOW, *The World of Ovid's...*, pág. 145.

[125] J. B. SOLODOW, *The World of Ovid's...*, págs. 155-156.

[126] N. HERESCU (ed.), *Ovidiana...*, prólogo, pág. XIII.

[127] A. BARCHIESI, «Narrative technique and narratology in the *Metamorphoses*», en PH. HARDIE, *The Cambridge Companion to Ovid...*, pág. 180; S. MYERS, «The Metamorphosis of a Poet...», págs. 190-191, etc.

Correspondientemente, los relatos fuertes, los textos magistrales de las culturas, han dejado paso a concepciones dispersas y fragmentadas, a obras descentradas, a textos irónicos, más conscientes de su propia constitución como tales y de las reglas de lectura que de otras cosas. Traducido a nuestros términos significa que este cambio estético e ideológico ha facilitado una mejor comprensión de la obra cumbre del de Sulmona y relegado, por el contrario, a la *Eneida*, tan central para los valores romanos, tan fuerte y tan arraigada en su mundo, a una posición de obra antigua, un tanto *demodée*. Ovidio y su obra parecen contemporáneos por sus dudas, lo contradictorio de su mensaje, el humor, la apertura continua y la negativa a significados autoritarios. En suma, la fragmentación de la obra de Ovidio y la fragmentación que aplica a la *Eneida* se comprenden muy bien en una época postmoderna que ha sometido a una deconstrucción consciente a los grandes relatos[128].

3.3. *Ejemplos de fragmentación de técnica y de sentido*

El peligro de tratar con poetas muy conscientes de su estética es considerarlos demasiado autoconscientes y atribuirles a

---

[128] U. DANIEL, *Compendio de historia cultural*, Madrid, 2001, pág. 148, cita a J. F. LYOTARD, *La condition postmoderne*, París, 1979, pág. 14: «Simplificando al máximo, se considera 'postmoderno' el escepticismo frente a los metarrelatos... La función narrativa pierde sus functores: el gran héroe, los grandes peligros, las grandes odiseas y el gran objetivo». *Cf.* S. JULIÁ, *Historias de las dos Españas*, Madrid, 2004, pág. 14, sobre los últimos intelectuales constructores de grandes relatos. En ellos los sujetos tienen un carácter universal —la nación, la raza, la religión, la clase social— y se proponen metas por medio de las cuales se realizan plenamente. Hay escritores o intelectuales que se identifican con esos sujetos universales y evalúan las diversas coyunturas políticas en función de esas metas.

ellos y a su planificación ideas, pensamientos y resultados a que hemos llegado nosotros, los investigadores modernos, analizando el libro. No se trata de una discusión académica —intencionalismo autorial *vs.* derechos del lector—, sino que el asunto cobra importancia en la medida en que pretendemos incorporar la autoconciencia del poeta a la estructura de la obra como un dato de lectura que afecta a la interpretación de determinados pasajes. No basta con decir que Ovidio realiza el más riguroso escrutinio argumental de la *Eneida* que se había hecho hasta entonces, o que procede por elementos, desmontando pacientemente lo que Virgilio había montado, sino que se debe añadir que el poeta tiene interés en que el lector note cómo utiliza sus recursos, en concreto, cómo maneja la trama virgiliana, para que sea perceptible la diferencia. La autoconciencia se exhibe como un rasgo poético más al servicio de un mensaje que pretende desguazar el mito de Eneas, desprendiéndolo de los elementos metafísicos que en Virgilio le daban sentido. Complementariamente, la crítica ha examinado cuidadosamente los pasajes más memorables de la *Eneida* que figuran en las *Metamorfosis* para corroborar en ellos la intencionada fragmentación entre técnica e ideología con que Ovidio los ha configurado. Señalo, entre otros, los siguientes: el *Concilium Deorum* y el diluvio[129] en I, los monólogos de Juno y la fundación de la ciudad de Tebas en III y IV[130], el descenso de Juno al infierno en IV[131], Júpiter y Juno a lo largo de la obra[132], el enfren-

---

[129] *Cf.* J. B. Solodow, *The World of Ovid's...*, págs. 111-120.

[130] *Cf.* nuestras notas 48-51 a *Met.* III, y 70-71 a *Met.* IV; Ph. Hardie, «Ovid's Theban History: the first anti-Eneid?», *Classical Quarterly* 40 (1990), págs. 231 ss.

[131] Ph. Hardie, «Ovid's Theban History...», pág. 233, y nuestras notas 87 y 89 a *Met.* IV.

[132] B. Otis, *Ovid as an Epic Poet..., passim;* S. M. Wheeler, *Narrative Dynamics in Ovid's Metamorphoses*, Tubinga, 2000, pág. 5: «En el tercer ca-

tamiento entre Perseo y Fineo en V[133], Venus y sus planes para dominar el mundo en V[134], Hércules y su apoteosis en IX[135], la tempestad en XI[136], *Fama* en XII[137], y, naturalmente, los viajes de Eneas en XIII-XIV[138]. Las apoteosis de XV, en relación con la poética de la divinidad, son la novedosa aportación de Hardie[139].

Elijamos dos casos. En los libros III y IV Juno, con sus dos monólogos, con su descenso a los infiernos y con su evocación de Tisífone, en vez de Alecto[140], está reformulando las dos partes de la *Eneida* que también inicia ella con sus monólogos. Esta vez, sin embargo, los pronuncia a propósito de la funda-

pítulo demuestro que los recurrentes episodios de Júpiter y Juno forman el *master plot* del poema, que evoluciona desde los adulterios de Júpiter hasta la deificación de sus hijos».

[133] *Cf.* B. OTIS, *Ovid as an Epic Poet...*, págs. 159-165; O. S. DUE, *Changing Forms...*, págs. 78-79.

[134] *Cf.* A. BARCHIESI, «Venus rasterplot: 'Ovid and the Homeric Hymns'», en PH. HARDIE, A. BARCHIESI, S. HINDS (eds.), *Ovidian Transformations. Essays on Ovid's Metamorphoses and its Reception*, Cambridge, 1999, págs. 112-126.

[135] *Cf.* O. S. DUE, *Changing Forms...*, págs. 73-92; D. C. FEENEY, *The Gods in Epic*, Oxford, 1991, págs. 206-207.

[136] *Cf.* N. HOLZBERG, *Ovid...*, pág. 139 y nota 147.

[137] *Cf.* D. FEENEY, *The Gods in Epic...*, pág. 248; G. TISSOL, «The House of Fame...», en B. W. BOYD (ed.), *Brill's Companion to Ovid*, págs. 307-310.

[138] *Cf.* K. GALINSKY, *Ovid's Metamorphoses...*, págs. 217-250; J. B. SOLODOW, *The World of Ovid's...*, págs. 110-156; G. TISSOL, *The Face of Nature...*, págs. 177-191; S. HINDS, *Allusion and Intertext...*, págs. 104-122.

[139] PH. HARDIE, «Questions of authority: the invention of tradition in Ovid's *Metamorphoses* 15», en TH. HABINEK, A. SCHIESARO (eds.), *The Roman Cultural Revolution*, Cambridge, 1997, págs. 182-198. Sobre otras apoteosis, *cf.* B. OTIS, *Ovid as an Epic Poet...*, *passim*; R. COLEMAN, «Structure and Intention...», págs. 475-476, D. C. FEENEY, *The Gods in Epic...*, págs. 205-224, que sigue a O. S. DUE (*cf.* nota 135), además de S. M. WHEELER, *Narrative Dynamics...*, págs. 109 ss., y G. TISSOL, «The House of Fame...», págs. 311-314.

[140] Véanse notas 130 y 131.

ción de una ciudad que resulta fallida y de poca importancia para los romanos, como es la de Tebas. Ovidio convierte en motivo de reflexión la semejanza de una ciudad fundada con otra —Tebas y Roma— a través de ecos verbales evidentes con el libro III de la *Eneida* y a través de la acción de Juno contra la casa de Cadmo[141]. La pregunta que cabe hacerse es si en esta separación entre la *ktísis* de una ciudad (con Juno también en contra) y el viaje de Eneas hay algo más que una manera literaria oportunista de utilizar todos los elementos posibles a su alcance, y si se está denunciando además el papel que Juno realizaba en el entramado político de la *Eneida*. La respuesta es afirmativa, porque queda al descubierto una especie de desnudez y gratuidad de una mera forma literaria a la que se despoja de su más famoso contenido. En eso consiste la deconstrucción.

Sigamos con la tempestad. Solodow ha comparado los dos arranques de las obras de Virgilio y Ovidio. Pretende, con razón, que ambos pasajes se revisten de un carácter inaugural, cuyas diferencias el imitador pretendía hacer notar[142]. Al menos desde Horacio y las *Odas* sabemos no sólo el carácter simbólico-político que tiene la tempestad (la nave del Estado), sino también la importancia que le confiere el hecho de ocupar las posiciones inaugurales o finales de los libros. La tempestad con que finalizaba *Geórgicas* I era la misma con que Horacio inauguraba sus *Odas* (I 2) y la misma del comienzo de la *Eneida*: variados intertextos lo demuestran[143]. Puesto que se puede afirmar perfecta-

[141] *Cf. Metamorfosis* III 266-270 y notas 48-51, y IV 422-435 y 447, notas 70-71, 74, 76.

[142] J. B. Solodow, *The World of Ovid's...*, pág. 114, alude al conocido pasaje de Séneca el Rétor, *Suas*. 3. 7, donde Ovidio confiesa que pretendía que se notaran sus préstamos de Virgilio.

[143] J. C. Fernández Corte, «El final de las 'odas del alarde' (*Odas* I. 1-10)», *Cuad. de Fil. Clás. Estudios Latinos* 19 (2000), págs. 76-77.

mente que Ovidio alude con toda precisión a la oda horaciana en su pasaje del diluvio[144], apenas puede ya sorprendernos que, siendo tan aficionado a las alusiones dobles —en ventana—, haya ejercido, a propósito de la tempestad de la *Eneida*, la imitación por posición[145]. Son numerosos los paralelismos que Solodow aduce para probar la imitación en el plano verbal, pero éstas no son sino llamadas de atención para resaltar otros aspectos. Por ejemplo, el hombre que calma a las multitudes quita solemnidad a Virgilio y desenmascara lo que en él está sugerido y encubierto[146]: el pasaje de Ovidio adquiere así un aire menos solemne y menos sugestivo (características del estilo de Virgilio), por lo que podríamos hablar de una clarificación trivializadora de las cuidadosas resonancias políticas que contenía el texto virgiliano. Pero, además, el comportamiento de Neptuno y de Juno, por su alianza con Júpiter, los muestra en funciones totalmente opuestas a las de la *Eneida*: allí Júpiter y Neptuno calmaban la tempestad (política), aquí desencadenan el diluvio; allí Juno se oponía a los planes del hado-Júpiter, aquí colabora con él. Quizás Ovidio sugiera, por elevación, que los dioses pueden servir para distintas cosas, aplicarse a otras tareas, figurar en otras alianzas y tomar posiciones distintas de las que adoptaron con respecto a la historia romana.

El juego entre antiguas formas y nuevas funciones que se da en *Metamorfosis* I es posible verlo repetido en *Metamorfosis* XI, donde Ovidio, a diferencia de en I, no incluye un diluvio, sino una verdadera y propia tempestad. Holzberg[147] se

---

[144] *Metamorfosis* I 302, nota 65.

[145] J. WILLS, *Repetition in Latin Poetry, Figures of Allusion*, Oxford, 1996, págs 26-27, habla de imitaciones que repiten la posición de una palabra en la primera línea de un discurso y de otras alusiones por posición.

[146] *Cf.* nuestra nota 47 a *Met.* I 205.

[147] *Ovid...*, pág. 139.

ha hecho eco de las relaciones inaugurales entre tempestad y épica, al menos en la norma homérica de la *Odisea*, y repara en que esta tempestad ovidiana figura en el momento de la trama en que va a comenzar la parte más heroica de su relato, con el material y los héroes de *Ilíada*, *Odisea*, *Eneida* y *Anales* ennianos como telón de fondo. Los múltiples paralelos verbales con el texto de la *Eneida* nos permiten afirmar que nos hallamos ante una nueva serie de sostenidas referencias al libro de Virgilio y a la posición inaugural que ocupaba en su trama la tempestad. Sin embargo, este material es inmediatamente desconectado de las expectativas genéricas que despierta, porque cambia de dirección casi en el momento mismo de su aparición: así que, pese a sus múltiples vínculos verbales con la *Eneida*, la tormenta se inserta en una de las historias de amor más conmovedoras de todas las *Metamorfosis*, la de Ceix y Alcíone.

La conclusión es clara: Ovidio era consciente de la función inaugural que tenían las tormentas en la trama épica, así como de su alcance simbólico. En los dos casos que hemos comentado (Juno y la tempestad) las múltiples alusiones a figuras virgilianas muestran que éstas se empeñan en funciones señaladamente diferentes de las del modelo. La propia distancia que separa los dos pasajes de la tempestad muestra la coherencia y complementariedad de las dos imitaciones. Como ocurre a propósito de otros muchos pasajes virgilianos en que formas, técnicas y funciones de la *Eneida* aparecen en las *Metamorfosis* cambiadas, desplazadas o invertidas, no tenemos más remedio que concluir que Ovidio sometió a Virgilio a una imitación sistemática y coherente. Por ello resulta problemático y difícil de creer que, si da la impresión de ser poco sistemático y coherente en la trama general de su obra, ello responde a incapacidad técnica o descuido y no a una elección estética deliberada.

3.4. *Operaciones narratológicas*

En cuanto a la significación que cabe atribuir al viaje de Eneas *en raccourci* que Ovidio nos ofrece, apelamos a la idea de Hardie[148] de que, como Virgilio había hecho con Ennio en su libro VI, los autores construyen simulacros de las obras que les han servido de inspiración —o de rivalidad— e incorporan su materia dentro de la obra nueva para indicar que ésta tiene la potencia suficiente para seguir su propio sistema y su propio método. De esta manera, la *Eneida* no es la piedra de toque, sino un texto más, entre otros muchos, que resulta apartado de su designio primitivo y se pliega de una manera natural a un nuevo proyecto narrativo al convertirse en un nuevo texto.

No todas las imitaciones de Ovidio revisten un tamaño parecido al de sus intertextos en la *Eneida*. Como en todo proceso de imitación sostenida, Ovidio está abocado a realizar las tres operaciones narratológicas de expansión, concentración sumaria y elipsis. A veces introduce nuevo material, otras conserva el mismo a una escala más o menos semejante, otras veces ejerce una elipsis completa, y, como se ha señalado recientemente, también destaca por el uso que hace de la figura de la silepsis. He aquí la más famosa, *Met.* XIV 78-81:

> *excipit Aenean illic animoque domoque*
> *non bene discidium Phrygii latura mariti*
> *Sidonis, inque pyra sacri sub imagine facta*
> *incubuit ferro deceptaque decipit omnes.*

Aunque sea llamativa la manera en que comprime un libro entero en cuatro líneas, la figura que aparece en el primer verso, donde el verbo *excipere* es utilizado en sentido propio, «recibir a un huésped», y, al mismo tiempo —silepsis—, en senti-

[148] «Questions of authority...», págs. 186-187.

do figurado, «acoger en su corazón», reviste particular brillantez. El drama de Dido, uno de los pasajes más brillantes y memorables de la *Eneida*, el mismo que Ovidio había tratado con cierta extensión en las *Heroidas*[149], la parte de la *Eneida* que más se leía, en opinión del propio Ovidio *(Tristes* II 533-536), el que ha mantenido discutiendo durante siglos, y aún mantiene, a los filólogos que pretenden determinar si Eneas amó realmente a Dido o en qué consistía la culpa de ésta, es elegantemente despachado en una palabra *(animoque)*. Apunta algún retórico que la silepsis junta dos cosas o significados diferentes a un solo verbo cuyo significado sólo se ajusta bien a una de ellas[150]. El contraste entre lo interior y lo exterior es aquí el fundamento de la figura. En más de una ocasión Ovidio ya había reducido la figura de Dido a figura retórica mediante la brillante concisión de la silepsis: *Fastos* III 549: *Praebuit Aeneas et causam mortis et ensem.* No cabe sino afirmar que la manera de escapar a la imitación de lo conocido e insuperable es la condensación de todo un drama en un emblema propio de un anuncio publicitario.

3.5. *Reflexividad, dialogismo e historia literaria inmanente*

Wheeler[151], en el más completo estudio de la narratología en las *Metamorfosis*, puso de manifiesto que en la tercera parte de la obra ovidiana la proporción de relatos intercalados es más alta que en el resto. También se ha destacado que la historia de Eneas, de 1.150 versos, sólo dedica una cuarta parte a las aven-

---

[149] *Cf.* P. A. MILLER, «The Parodic Sublime...», págs. 57-72.

[150] *Cf.* G. TISSOL, *The Face of Nature...*, pág. 220.

[151] *A Discourse of Wonders...*, pág. 163; *cf.* asimismo nuestro capítulo sobre narratología.

turas del troyano[152]. Todo el resto lo ocupan relatos intercalados, entre los que destacan los de Escila, XIII 730-XIV 74, y el encuentro entre Aqueménides y Macareo, XIV 158-440, que suman casi 600 versos en los que se abandona el relato principal. A propósito de estos dos personajes, Aqueménides y Macareo, Hinds encadenó una serie de espléndidas consideraciones que podríamos denominar post-intertextuales. Queremos decir con ello que cuando a la intertextualidad se le une la reflexividad (el reconocimiento metapoético por parte del narrador de la operación que está realizando), una mera relación entre textos imitador e imitado se transforma en una declaración de historia literaria en la que el autor posterior fija la posición del anterior. Aqueménides, un personaje al que Ulises y su tripulación habían abandonado involuntariamente en la isla de los cíclopes, según la versión de la *Eneida*[153], contaba a Eneas y su tripulación las aventuras en la cueva de Polifemo, sustituyendo la narración original de Odiseo. Con el cambio de narradores Virgilio pretendía simbolizar en el nivel diegético, a través de un nuevo personaje de la trama, su diálogo con Homero en la historia de la literatura[154]. Ovidio incorpora básicamente su relato sin grandes modificaciones[155], lo cual, en términos de tiempo ficcional, es altamente significativo, pues contrasta con las demás abreviaciones a que ha reducido otras partes de la historia de Eneas. Con ello sugiere que Virgilio había utilizado una técnica narrativa propiamente ovidiana: narración lateral e intersticial de acontecimientos épicos ya conocidos y prefijados en la tradición.

---

[152] *Cf.* J. B. SOLODOW, *The World of Ovid's...*, págs. 137-138.

[153] Más exactamente, lo habían dejado en la cueva de Polifemo, según la versión de Virgilio, y en la isla, según la oportuna corrección de Ovidio; *cf.* S. HINDS, *Allusion and Intertext...*, *Eneida* III y *Metamorfosis* XIV.

[154] *Cf.* S. HINDS, *Allusion and Intertext...*, pág. 112.

[155] Incluso lo amplía un poco; véase G. GALINSKY, *Ovid's Metamorphoses...*, págs. 131-133.

Es tan ovidiano el Aqueménides de Virgilio que el autor insiste en el procedimiento creándole un doblete[156], Macareo, que, siguiendo la pauta dada por Virgilio, también fue uno de los compañeros de Odiseo dejado atrás, esta vez no en tierras de los cíclopes, sino en la de Circe. Su misión consiste en narrarle al propio Aqueménides las bien conocidas transformaciones de la *Odisea* en que intervenía Circe —una odisea ovidiana—[157] así como ciertos nuevos casos de metamorfosis que Ovidio había añadido. Este encuentro de un secundario ovidiano y un secundario virgiliano (a los que, dicho sea de paso, la actual novela histórica nos tiene tan acostumbrados) denuncia, por parte del poeta tantas veces calificado de secundario y de poco original, que también el gran maestro se comportaba como un narrador de segunda mano con respecto a Homero. Estos diálogos en el nivel de la trama son un trasunto del diálogo literario entre Virgilio y Ovidio. En su lección de historia literaria inmanente, el poeta de Sulmona pone de relieve cómo entiende él su puesto en la literatura con respecto a Virgilio y cómo entendía el de Virgilio con respecto a Homero. Pues de la *Eneida* sólo conserva a escala original el trozo que más le gusta, aquel en que Virgilio más se parece a él. Ovidio crea al mantuano como precursor suyo, como decía Borges, y la *Eneida* es una *Metamorfosis avant la lettre*.

Esto se puede probar porque los contenidos de las narraciones de Macareo y Aqueménides, pero también las de Escila, abren un gran desgarrón en el tejido de los viajes de Eneas introduciendo en ellos historias de amor y metamorfosis, dos de los temas dominantes a lo largo de toda la obra ovidiana.

---

[156] Según la terminología de S. Hinds, *Allusion and Intertext...*, págs. 111-112, un *mythic double*, un doblete mítico.

[157] *Cf.* C. Álvarez, R. Iglesias, «La '*Eneida*' homérica de Ovidio», en T. Amado *et al.* (eds.), *Iucundi acti labores, Estudios en Homenaje a Dulce Estefanía Álvarez*, Santiago de Compostela, 2004, págs 309-318.

Resulta interesante que dos personajes independientes, Escila y Macareo, en dos momentos diferentes de la diégesis principal, narren diversas historias amorosas y mágicas de Circe. La diosa desempeñaba un papel no muy destacado a comienzos del libro séptimo del texto de Virgilio. Reinstalándola en el lugar que le corresponde en una historia de metamorfosis, Ovidio pretende enseñarnos que los intereses temáticos y técnicos de su historia son muy diferentes de los virgilianos[158].

Las historias relativas a Circe preceden y siguen a la perífrasis alusiva a Caieta:

Talia convexum per iter memorante Sibylla
sedibus Euboicam Stygiis emergit in urbem
Troius Aeneas sacrisque ex more litatis
litora adit nondum nutricis habentia nomen.
(*Met.* XIV 154-157)

El nombre de la *Aeneia nutrix (Eneida* VII 1) sigue en Virgilio en el verso siguiente, mientras que en Ovidio entre la perífrasis de vv. 154-157 y la aparición del nombre y del epitafio

Hic me Caietam notae pietatis alumnus
ereptam Argolico quo debuit igne cremavit
(*Met.* XIV 443-444)

se interponen los casi 300 versos que ocupan las narraciones de Macareo. Hinds ha argumentado[159] que Ovidio está interesado

---

[158] S. MYERS, *Ovid's Causes...*, págs. 102-103, pone de manifiesto la presencia del amor y de los temas neotéricos y alejandrinos en la *Eneida* ovidiana, mientras que S. HINDS, *Allusion and Intertext...*, págs. 104-122, y R. J. TARRANT, «Ovid and ancient...», pág. 26, destacan cómo la *Eneida* ovidiana, al privilegiar las metamorfosis, ha forzado una lectura diferente de la de Virgilio, a través de la cual nos hacemos conscientes de la cantidad de metamorfosis que contiene el poema virgiliano.

[159] *Allusion and Intertext...*, págs. 108-110.

en poner de relieve, mediante la alusividad por posición, que ha reconocido el centro de la *Eneida*, ocupado por los versos virgilianos a Caieta:

> *Tu quoque litoribus nostris, Aeneia nutrix,*
> *aeternam moriens famam, Caieta, dedisti;*
> *et nunc servat honos sedem tuus, ossaque nomen*
> *Hesperia in magna, si qua est ea gloria, signat.*
> (*Eneida* VII 1-4)

Y que, en vez de respetarlo, lo ha sometido a sus propios designios.

Al destacar el centro de la obra y reconocer la división de su trama en dos bloques de seis libros, resulta evidente que está prestando atención a un fenómeno de *ordo* o *dispositio* narrativa virgiliana[160], que considera los finales de libro como puntos importantes, pero, a continuación, mediante la inserción de relatos en la juntura entre sus dos partes principales, Ovidio rompe la forma y la presunción de perfección del clásico al servicio del contenido propio de las *Metamorfosis*: amor y transformaciones.

Ahora bien, no es lo mismo intercalar historias en otros relatos o en otras tramas que hacerlo en la trama de la *Eneida*. Virgilio, siguiendo una norma épica a la que le autorizaba Homero, y de una manera también claramente reflexiva[161], había intercalado el relato metadiegético de Eneas sobre la destrucción de Troya y sus viajes que, además, era homodiegético en casi todas sus partes y se integraba perfectamente en la trama principal, de la que formaba una sexta parte. Ovidio, por el contrario, después

---

[160] *Cf.* S. Hinds, *Allusion and Intertext...*, pág. 109.

[161] A. Deremetz, «Énée aède. Tradition autoriale et refondation d'un genre», en *L'histoire littéraire immanente dans la poésie latine*, Entretiens de la Fondation Hardt, tomo XLVII, Vandoeuvres - Ginebra, 2001, págs. 146-175.

de dejar señales de en qué punto de la trama virgiliana se hallaba, practica la homodiégesis de secundarios como Aqueménides y Macareo, que narran sus aventuras, y la heterodiégesis de Macareo (que narra la historia de Pico). Aparte de ello, ajusta al tema de las *Metamorfosis* los viajes de Eneas (que de no ser por estos ajustes no vendrían a cuento) y, como resultado de estas manipulaciones narratológicas, las proporciones entre trama principal y secundaria de su *Eneida*[162] resultan alteradas de una manera tan significativa que, según Solodow[163], los relatos insertos, por su tamaño, condenan al marco a la irrelevancia. Como hemos adelantado, la desproporción entre relato principal y secundarios crece en los últimos libros, por lo que no debemos considerar éste un comportamiento narrativo habitual[164], sino una especie de modelo según el cual, con toda probabilidad, pretendía que se juzgara todo lo anterior. La drástica alteración de las proporciones entre una y otra trama viene a ser manifestación sobre la propia estética: no tanto «hago esto con la *Eneida* porque ya lo he hecho con los demás mitos» como «la circunstancia

[162] *Cf.* J. B. SOLODOW, *The World of Ovid's...*, págs. 137-139, y S. HINDS, *Allusion and Intertext...*, pág. 104, hablan de la extensión de la *Eneida* ovidiana y la relación entre la historia principal y las intercaladas; S. M. WHEELER, *A Discourse...*, pág. 162, habla del conjunto de la tercera péntada. Entre los libros XI y XV el narrador principal tiene a su cargo 1.641 líneas por 2.480 los narradores secundarios. Entre los libros XIII y XIV, que es donde se sitúa «la *Eneida* ovidiana», las proporciones correspondientes al narrador principal descienden al veintiocho y al cuarenta y uno por ciento respectivamente. *Cf.* nuestro capítulo sobre narratología para estas proporciones.

[163] *The World of Ovid's...*, pág. 139.

[164] S. MYERS, *Ovid's Causes...*, ha sostenido en diversos lugares que la técnica de intercalar relatos procede de los *Aítia* de Calímaco y se da con profusión en los *Fastos*; otros la atribuyen al gusto de Ovidio por los epilios. Sin entrar en sus orígenes, que nos parecen múltiples, nosotros consideramos significativo que se exhiba en un grado sobresaliente precisamente cuando llegamos a la *Eneida*. Se trata de un comportamiento «reflexivo».

de que haga esto con la *Eneida* supongo que ya explica suficientemente por qué *(aítia)* lo he hecho con los demás». También a estas alturas del libro, especialmente en la zona de la *Eneida*, se pueden esperar manifestaciones de poética.

Ovidio no era el único narrador reflexivo. Virgilio introduce a Aqueménides en *Eneida* III 590-594 de la siguiente manera:

> *...cum subito e silvis macie confecta suprema*
> ***ignoti nova forma viri*** *miserandaque cultu*
> *procedit supplexque manus ad litora tendit.*
> *respicimus. dira inluvies immisaque barba,*
> *consertum tegimen spinis:...*

Así marca metatextualmente en el texto que hemos marcado en negrita que está introduciendo una nueva figura de personaje no conocido previamente por la tradición homérica[165]. Lo significativo, desde nuestro punto de vista, es el diálogo que el autor de las *Metamorfosis* emprende con su precursor y lo bien que lee sus manifestaciones literarias. En efecto, su Aqueménides

> *... iam non hirsutus amictu,*
> *iam suus et spinis consertus tegmine nullis...*
> (*Met.* XIV 165-166)

aparece plenamente recuperado, como alguien al que se puede identificar *(iam suus)*, vestido como una persona civilizada, es decir, como corresponde a alguien que ha pasado ya mucho tiempo entre humanos y no huyendo de los cíclopes. Aparte de estos datos del mundo de la ficción, Ovidio nos ofrece una versión de historia literaria mediante un *iam non* que indica que Aqueménides no pertenece al texto de Virgilio, pues niega determinadamente ese texto *(spinis consertus tegmine nullis)* en

[165] *Cf.* S. HINDS, *Allusion and Intertext...*, pág. 114.

el diálogo que emprende con él. El intercambio metatextual entre Ovidio y Virgilio recoge cómo el mantuano se aparta de la tradición homérica, al crear un personaje no avalado por su predecesor, y cómo Ovidio se da por enterado refrendando la legitimidad del personaje, al incorporarlo a su texto, y también la del procedimiento, porque construye un doblete de Aqueménides en la figura de Macareo. El doblete ovidiano yuxtapone en su relato material homérico y no homérico, y contribuye a una más profunda aclimatación del personaje de Circe en Italia, expandiendo para ello, en una amplia narración de metamorfosis, los pocos versos que trataban sobre ella en Virgilio.

La historia de Polifemo también nos ofrece otra lección de literatura inmanente. Al sustituir a Homero por Teócrito con la historia del cíclope enamorado, Ovidio recuerda las obras tempranas de Virgilio, en concreto su dedicación a la pastoral helenística, porque invierte el camino que el mantuano había recorrido desde Teócrito hasta Homero[166]. La pastoral de Teócrito aparece justamente cuando los barcos llegan a Sicilia y allí se sustituye al cíclope de Ulises por el del poeta siracusano; un poco más adelante, cuando los barcos llegan a Italia, se alude al surgimiento de la literatura romana. La historia de Pico, que Virgilio ya esboza en la *Eneida*, relaciona a este joven con Circe como antepasado de Latino, pero según la versión de Ovidio también está relacionado con Canente. Diversas fórmulas etiológicas relacionan, a su vez, a Canente con *Camenae* (XIV 432-34), cuya etimología deriva Varrón de *cano*: «La conexión de *Canens* con las antiguas musas italianas parece muy apropiada aquí en el contexto de la primera historia del poema situada en el antiguo

[166] S. MYERS, *Ovid's Causes...*, pág. 102: «Aquí Ovidio rebaja el tono épico e ideológico de su modelo por medio de interrupciones en las que se dan metamorfosis debidas a la magia, erotismo, antecedentes alejandrinos, así como referencias a los intentos del primer Virgilio con la estética neotérica».

pasado italiano. Adoptadas por los primeros poetas latinos, Livio Andrónico y Nevio, las Camenas se habían convertido en la contrapartida de las musas griegas, pero habían sido exiliadas por el alejandrino Ennio, que prefirió las musas griegas»[167].

Ovidio nos dice así varias cosas:

1) Que ya Virgilio, con respecto a Homero, no sólo era capaz de introducir nuevo material y nuevas técnicas, sino que también era plenamente consciente de ello —reflexividad— y lo indicaba a quien supiera leer. Y él sabía.
2) Que, teniendo el refrendo virgiliano, en forma de nuevo personaje y nueva técnica, también era capaz de introducir nuevo material que iba en la línea de su propio tema, por ejemplo metamorfosis y temas de amor: los triángulos amorosos de Galatea con Polifemo y Acis, el de Glauco con Escila y Circe y el de Circe con Pico y Canente. El último de ellos, la historia de Pico, amplía un material que había encontrado en la *Eneida*, por lo que convierte la obra de Virgilio en precursora de sus *Metamorfosis*.
3) Que la *Eneida* también le permite desarrollar una historia literaria alternativa. Virgilio se convierte en un autor secundario con respecto a Homero y también casi en secundario de Ovidio al usar técnicas propiamente ovidianas en su continuación de la *Odisea*. A su vez, Ovidio le reescribe la carrera, al eliminar la narración directa del cíclope épico e introducir el de Teócrito, un cíclope enamorado. Ovidio rehúye el Virgilio canónico para volver al neotérico.
4) Que el viaje de Eneas es proyectado sobre una red de paralelismos. Eneas es un viajero más de los muchos que arriban a Italia procedentes de Grecia en los libros XIII, XIV, XV: Ulises, Pitágoras, Asclepio, por no hablar de

---

[167] S. Myers, *Ovid's Causes...*, pág. 111.

Hércules (libro IX) o del propio Glauco en XIV. La multiplicación de los viajes entre Oriente y Occidente, detalle señalado por Hinds, resta singularidad al de Eneas[168], que, como es sabido, tampoco desembocaba en la fundación de Roma.

4. LA TRAMA DE LAS *METAMORFOSIS*

4.1. *Lecciones de una exposición*

Imaginemos una extensa sala de exposiciones, situada en un sótano o una especie de extenso garaje. El público que penetra en ese amplio espacio se encuentra con nueve pantallas de gran tamaño arbitrariamente distribuidas por la sala, ocupando los ángulos, el centro, los espacios intermedios de los amplios paneles, etc. Los espectadores circulan entre las pantallas y no encuentran una posición dominante o un punto de vista privilegiado que les permita abarcarlas simultáneamente: la escala del espacio se lo impide. Además, cada receptor transmite imágenes que no sabemos clasificar porque nada nos advierte de si pertenecen a una historia, a un reportaje fotográfico o a algún otro género televisivo, cinematográfico, publicitario, etc. No puede saberse porque el espectador no tiene tiempo de observar cuándo finaliza lo que cada pantalla le ofrece y tampoco sabe cuándo comienza. Es como un *zapping* que sorprende el mundo representado en su mitad, por más que el desarrollo de ese mundo sea «lento», lo que no invita a un interés excesivo en saber cómo finalizará la representación. La actitud contemplativa no es estática, sino que en realidad es deambulante, un paseo ante

[168] Cf. nuestro capítulo dedicado al mito.

los distintos receptores, lo que facilita el intercambio de impresiones con otros espectadores y lo convierte en una contemplación en cierta medida colectiva, pues los demás pueden haberse fijado en algo que a uno le ha pasado desapercibido. Hay hasta cierto punto una exigencia de compartir experiencias estéticas, porque la escala del local no está calculada para enfrentar a un único espectador con un único cuadro y porque el conocimiento previo de que estamos ante la creación de un único autor, y no ante una antología de diversos autores, también refuerza la necesidad de ir encontrando algunas características comunes. Las imágenes están pobladas de gente, predominan los de raza negra, hacen trabajos inútiles (absurdos, el mito de Sísifo), se pasean lentamente por una galería de obras de arte de aspecto grecorromano o forman procesiones en lugares indeterminados. Hay una circulación sin sentido o en busca de él de personas que se mueven en un mundo que no entienden, lo que guarda cierta semejanza —reflexividad— con el espectador en busca de un punto de vista que ponga orden en esa caótica y arbitraria variedad de algo abierto, intrigante e imposible de dominar[169].

4.2. *¿Existe una trama de las «Metamorfosis»?*

Hay algo profundamente equívoco sobre la trama de las *Metamorfosis*: casi todo el mundo considera que los intentos anteriores de descubrir en qué consiste han sido un fracaso, señalando con gran agudeza los defectos y exageraciones en que han incurrido los investigadores previos. Sin embargo, a continuación se embarcan en la empresa de ofrecernos su visión personal de cuál es su secreto, cuáles son sus principios reguladores,

[169] J. ROSEFELDT, Asylum 2001-2002, Videoinstalación con 9 DVD, en la exposición *Barrocos y neobarrocos, El infierno de lo bello*, Da2, Salamanca, 2005.

esperando, esta vez, haber dado con el esquema definitivo. Otis suele ser el blanco favorito de todas las críticas[170], sin duda por la claridad con la que expone su complicada madeja de diagramas y esquemas, pero otras versiones mucho más modernas de su método[171], pese a ser bastante refinadas, adolecen de uno de sus principales defectos: convertir una explicación parcial, en sí misma verdadera, en explicación total. Lo expresa muy bien Due[172]: no es la falta de coherencia, sino el exceso de medios para establecerla y la multiplicidad resultante de interpretaciones, lo que hace difícil la obra. No hay uno, sino muchos planes, y los aplicamos según el carácter de las historias; unas veces cuenta la genealogía, otras las interrelaciones de motivos, la cronología tradicional, los cambios de *tempo*, un marco común para varias historias, etc. Estos factores funcionan en ocasiones simultáneamente. Quizás por esa razón, ya a mediados de los años setenta del siglo pasado, Galinsky[173] llegó a conclusiones bastante escépticas sobre la utilidad de los estudios sobre trama. Hay unidad de textura, pero no de estructura, lo que equivale a decir que la unidad es sólo aparente y no real, como ya afirmaba Quintiliano a propósito de las transiciones ovidianas. La textura afecta a motivos superficiales y a sus múltiples combinaciones en relaciones de semejanza y contraste, pero no al fondo de la historia que, para decirlo rápidamente, no es una historia. Bien consciente de la influencia en Ovidio de la *Eneida* de Virgilio, Galinsky[174] atribuye a Ovidio un perfecto conocimiento de lo que es una trama orgánicamente ligada, bien distribuida, donde las unidades formales responden a unidades de

---

[170] *Cf.* O. S. DUE, *Changing Forms...*, págs. 68 ss.

[171] Por ejemplo S. M. WHEELER, *Narrative Dynamics...*, *passim*.

[172] *Changing Forms...*, pág. 138.

[173] *Ovid's Metamorphoses...*, pág. 91.

[174] *Ovid's Metamorphoses...*, pág. 98.

contenido, pero afirma que «Ovidio usa estos procedimimentos sólo para sugerir apariencia de unidad»[175]. Sin embargo, no deduce todas las consecuencias.

4.3. *El proemio de las «Metamorfosis»*

Los estudios de la trama de las *Metamorfosis* suelen empezar analizando el proemio. De él subrayamos varias cosas: la fijación del tema y el inmenso arco cronológico que abarca, a partir de los comienzos del mundo. Las *Metamorfosis* pertenecen al mito; más en concreto, a sus partes más increíbles y fabulosas, aquellas que sólo tenían cabida parcial en la épica. Sin embargo, también se integran en la etiología. *Mea tempora*, llegar hasta los tiempos del autor, o quizás hasta una de sus obras, los *Fastos*, implica la casi total imposibilidad de que los mitos de transformaciones puedan distribuirse de una forma regular a través de tan amplio margen de tiempo y deja en el aire la sugerencia de que también hay otros principios de organización, como el de los *Fastos*. No obstante, la narrativa tiene continuidad, es un *perpetuum carmen*. Esta manifestación de poética ovidiana ha sido sometida a un estudio exhaustivo[176], y en ella se han encontrado alusiones a todo tipo de *epos* (desde Homero y Hesíodo hasta Virgilio, pasando por Ennio y Lucrecio), a la carrera literaria anterior de Ovidio y a las historias universales que proliferaron en la época helenística y resurgieron al final de la república romana con el auge de los estudios cronológicos (Nepote, Varrón, Ático). La empresa de Ovidio se revela muy ambiciosa en el plano literario, porque prácticamente pretende abarcar todos los géneros, siendo una especie de enciclopedia de la litera-

[175] K. GALINSKY, *Ovid's Metamorphoses...*, pág. 98.

[176] Sus resultados pueden verse en S. M. WHEELER, *A Discourse...*, págs. 8-33.

tura. Ello le obliga a practicar un juego en el filo de lo imposible, porque aspira a incluir en su mundo influencias estéticas múltiples y contradictorias. Por esta razón la opinión dominante de muchos críticos ha sido que su proyecto terminó en fracaso, entre ellos, de forma destacada, Otis[177]: la épica no encajaba con el carácter de Ovidio, tampoco los temas augústeos, ni la ligazón entre ambos. Así se explica que los paneles épicos que figuran en las *Metamorfosis* sean frígidos y poco inspirados, y que la parte histórica del conjunto, especialmente la romana y augústea, no resista comparación con las partes que la preceden[178]. La aplicación a la obra de una concepción del género literario teóricamente inadecuada y los prejuicios de una época en que prevalecen el crítico y su obra desembocan en esos juicios de valor que, por otra parte, continuaban una larga tradición de devaluación de lo ovidiano.

Frente a esto, nosotros no consideramos los géneros como algo estanco, sino sometidos a diálogo recíproco y redefinición continua, con presencia evidente en las obras, pero con la conciencia de que éstas son también *sui generis*. Se debe distinguir siempre entre género y texto. Los textos individuales incorporan una idea de género, colocada allí por su autor, que ni siquiera tiene que corresponderse con definiciones de otros teóricos o autores, sino que ha sido obtenida por una metatextualidad tendenciosa, que se caracteriza por deformar, en el sentido que le conviene al creador, las convenciones heredadas. Así, la épica en Ovidio no tiene por qué oponerse radicalmente al epilio, ni a la elegía ni a otros géneros calimaqueos, sino que, al exhibir otras muchas posibilidades, se pliega más fácilmente a variados manejos; el epilio, con perfiles muy maleables, se integra con facilidad y bastantes cambios en obras más extensas,

---

[177] *Ovid as an Epic Poet...*, pág. 164.

[178] B. OTIS, *Ovid as an Epic Poet...*, pág. 313.

las elegías amorosas son compatibles con las etiologías y éstas pueden formar parte de géneros en principio diferentes como son los *Fastos* y las *Metamorfosis*.

4.4. *Inestabilidad temática, genérica y formal*

Vayamos al tema. Ya al hablar de metamorfosis o del mito se prometía una discontinuidad temática bien patente, si tenemos en cuenta que la metamorfosis es un tema que suele ocupar la parte final de cada historia, y que, además, al encuadrarse en la esfera de lo maravilloso, no suele estar en una relación causal bien establecida con el mundo mítico que le precede, más verosímil. A eso hay que sumarle que, al desplegarse en tan amplio espacio cronológico, esta discontinuidad interna de cada historia se ve incrementada por insertarse en el cuadro de un *carmen perpetuum*. Tradicionalmente, se solía poner de manifiesto la filiación calimaquea de las *Metamorfosis*, sus antecedentes romanos en las *Bucólicas* (canción de Sileno) y *Geórgicas* (canción de la ninfa Clímene en IV), así como la presencia del epilio en Ovidio (Calvo, Mosco, Catulo, Cinna, Calímaco)[179], y se concluía que una buena parte de la caprichosa y superficial presencia de historias dentro de otras, las arbitrarias transiciones que realiza un narrador que en absoluto pretende ocultarse, la búsqueda de la sorpresa y los cambios de tono y tema eran debidos a estos antecedentes calimaqueos. La conclusión, entonces, se ofrecía al alcance de la mano. El epilio no prometía una trama unitaria (de un solo mito), ni un héroe único, ni casi nunca un tono heroico, sino cómico, familiar,

[179] Véanse las obras citadas de M. CRUMP, *The Epyllion from...*; P. E. KNOX, *Ovid's Metamorphoses...*; A. PERUTELLI, *La narrazione...*; R. COLEMAN, «Structure and Intention...; y notas 75-85, 105-106, etc.

patético, o incluso paródico del heroísmo. Su propósito era sorprender al lector con un gusto por lo inesperado e inhabitual[180].

Pues bien, debemos afirmar aquí, en línea con lo avanzado en el capítulo sobre géneros, que no hay un camino desde los poetas neotéricos en el que se deje sentir la influencia calimaquea como el que propone, por ejemplo, Knox[181], y que excluya la épica. Calímaco no es sólo el de los panegíricos, sino también el de la etiología y los *Fastos*, tan presentes ambos en las *Metamorfosis* y en muchos otros géneros[182]. A su vez, el epilio se muestra como género mal definido, poroso, capaz de asimilarse con facilidad a formas mayores. Muchos de los rasgos que se le atribuyen, como las historias dentro de historias, también son propios de la etiología, así como las transiciones caprichosas. En cuanto a los cambios sorprendentes que esta forma procura, ya hemos avanzado que la metamorfosis, con su secuela

[180] El epilio, no se olvide, es un género definido lectorialmente, en la edad contemporánea, por el filólogo Haupt (C. J. FORDYCE, *Catullus. A Commentary*, Oxford, 1961 = 1978, pág. 272), con lo que su eficacia como herramienta explicativa adolece de vaguedad. No sabemos exactamente cuáles son sus límites porque no sabemos qué conciencia exacta tenían de él los autores literarios antiguos. No es un género autorialmente definido. Por todo ello siempre tiene algo de especulativo e inseguro hablar del epilio en las *Metamorfosis* y muchas veces los propios autores modernos entienden el epilio de diversas maneras: véanse las críticas de R. Coleman a M. Crump. C. ÁLVAREZ y R. M.ª IGLESIAS, *Ovidio, Metamorfosis...*, págs. 82-83, critican a Lafaye por afirmar que Ovidio podría haber publicado por separado los epilios de los que estaban compuestas las *Metamorfosis* y a Crump por sostener que la obra era una reunión de epilios, compuestos por separado y luego reunidos hasta sumar un total de 55.

[181] *Cf.* nota 84.

[182] No es el momento ni el lugar de entrar en los problemas suscitados por la obra de Galo o por la *Appendix Vergiliana*, pero creemos que la presencia del epilio en ellos avala la afirmación precedente. Incluso en las *Geórgicas* está todavía presente el epilio.

de maravilloso e increíble, no es sólo un tema literario, sino un principio estético que tiene profundas consecuencias formales, ya que implica el cambio (de temas, de héroes, de géneros literarios, de alturas de la trama, de tonos) y la variedad permanentes[183]. La función de una metamorfosis no se reduce a constituir la de-sembocadura temática de una historia que, a veces, en sus comienzos, no se presentaba en absoluto como maravillosa, sino, sobre todo, radica en su carácter de mezcla y variación continuas[184]. El libro que las contiene, convertido en una colección enciclopédica de maravillas del mundo (un mundo que va desde su creación hasta los tiempos del poeta) y de maneras de contarlas (todas las que se han inventado en las literaturas griega y latina) participa a la vez del orden antológico y el orden cronológico.

4.5. *El orden cronológico y sus discontinuidades*

Pero ocurre que el orden cronológico, claro está, es francamente insuficiente. Y, además, produce una subrepticia ampliación temática. Queriendo salvar la discontinuidad que una fábula sobre los orígenes de las diversas cosas produce, se rea-

[183] K. GALINSKY, *Ovid's Metamorphoses...*, pág. 62, ha expresado con más claridad que nadie que la metamorfosis se ha convertido en el principio formal subyacente a la trama. Véase, en esta Introducción, 2. 3 con las notas correspondientes.

[184] *Cf.* O. S. DUE, *Changing Forms...*, pág. 121: «La extraordinaria variedad de materiales contrarresta la impresión de unidad y estructura orgánica que hemos observado. Visto desde el exterior, el poema trata de una acción, la historia del mundo, pero, visto desde dentro, desde el detalle, esto se convierte en una flagrante paradoja. Y la actitud del poeta parece cualquier cosa menos constante. Esto impide la monotonía, pero aumenta la perplejidad. Todo parece capaz de convertirse en todo».

liza un desplazamiento desde el enfoque etiológico (que era el que aparentemente dominaba) hasta su marco, el desarrollo del mundo en orden cronológico[185]. Una historia del mundo que abarca desde la creación hasta los tiempos en que vive el poeta, es decir, desde el tiempo mítico en que surgieron los dioses y las primeras cosas hasta los tiempos históricos de la Roma augústea. Esta combinación de cronología y grandes temas, con la fundación de Troya como frontera cronológica entre los tiempos míticos (de los dioses y los héroes) y los tiempos históricos, se convierte en una especie de hilo conductor de la obra y entra en relaciones particularmente complejas con el, en apariencia, tema principal de la misma: los orígenes de determinados seres vivos o inanimados como rocas, etc., provocados por un cambio de forma. A nadie se le oculta, en efecto, que las exigencias de continuidad de un *carmen perpetuum* están mejor aseguradas por un marco cronológico en que se pasa del mito a la historia que por historias etiológicas que nos explican el origen, maravilloso y discontinuo, de diversas cosas y seres del mundo.

Sin embargo, esta solución, que resuelve la discontinuidad absoluta de un tema como las metamorfosis en una apariencia de continuidad, es también fuente de nuevas discontinuidades. No hay una única cronología de los mitos o de los ciclos heroicos, con lo que los saltos atrás y hacia adelante son totalmente habituales. Aparecen en la trama de las *Metamorfosis* anacronismos de todo tipo o numerosos relatos cuya posición en la cronología es absolutamente imposible de establecer. Estos atentados contra el principio de la coherencia cronológica han

[185] C. Álvarez, R. M.ª Iglesias, *Ovidio, Metamorfosis...*, pág. 59: «parece que Ovidio sólo va a tratar de metamorfosis, pero la invocación a los dioses presupone el mito; parece que Ovidio sólo va a tratar de un *carmen perpetuum* cronológico, pero avisa de un *carmen deductum*».

sido interpretados como una imposición y una muestra de superioridad de la materia sobre el narrador. Ovidio habría sido incapaz de dominar con mano maestra la inmensidad de la tarea que se proponía. Pero, como en tantas ocasiones, los estudiosos proyectan sus prejuicios estéticos sobre el autor de la obra, y es necesaria la aparición de nuevas generaciones que se apoyen en otras convenciones críticas para hacer plena justicia a la obra estudiada. La cronología, entonces, aparece como un principio de estructuración que, tras afirmar su presencia y ofrecer al lector un asidero, se anula por sus contradicciones como tal principio, desaparece y se esfuma para reaparecer de nuevo varios libros más adelante de una manera caprichosa, sometiéndose en suma a la ley estética de la variación formal y de la metamorfosis continua de la trama. En un poema titulado *Metamorfosis* ningún tema, ni siquiera el cronológico, es permanente. Más aún, el autor pone de manifiesto en muchas ocasiones las contradicciones cronológicas[186] para ser él mismo quien mine, zape o deshaga ese terreno de sustentación. El poema es un fluir continuo.

4.6. *Otros seccionamientos*

Se recurre a otros temas estructuradores. El seccionamiento en partes de las *Metamorfosis* no se puede determinar por procedimientos formales. No es que la estructura sea anárquica, pero, aun así, no se deja reducir a un sistema. Galinsky,

[186] *Cf.* S.M. WHEELER, *A Discourse...*, págs. 125-139; D.C. FEENEY, «*Mea tempora*. Patterning of the Time in the *Metamorphoses*», en PH. HARDIE, A. BARCHIESI y S. HINDS (eds.), *Ovidian Transformations...*, págs. 13-30; y A. ZISSOS, I. GILDENHART, «Problems of time in *Metamorphoses*», *ibidem*, págs. 131-146, y nuestras notas correspondientes a los episodios del diluvio, Faetón, Calisto, Atlas, Troya, etc.

fiel a su idea de que la metamorfosis —variación y cambio— se proyecta desde los temas a cualquier otro nivel de descripción y análisis, sostiene que en determinadas partes se hace visible cierta estructuración, mientras que en otras parece borrarse[187]. Otro profundo conocedor de las *Metamorfosis*, Kenney, resume las innumerables descripciones que se han dado de su estructura temática[188] con una posición prudente, digamos que minimalista, y reconoce tres divisiones principales que se basan en la naturaleza de los protagonistas: los dioses (I 452-VI 420), los héroes (VI 421-XI 193) y las figuras históricas, a partir de la guerra de Troya, XI 194. El cuerpo principal está enmarcado por lo que puede llamarse un prólogo (I 1-451: creación, diluvio, repoblación de la tierra) y un epílogo (XV 748-892: apoteosis de Julio César). Se debe recalcar que el esquema cronológico que parece presuponer esta división[189] es poco rígido, que las historias se dividen en grupos

---

[187] *Ovid's Metamorphoses...*, págs. 80 ss.

[188] A. J. KENNEY (introduction and notes), A. D. MELVILLE (trad.), *Ovid, Metamorphoses*, Oxford, 1986, pág. XXVI; R. COLEMAN, «Structure and Intention...», pág. 464, nota 3, habla de las divisiones de Wilkinson, Otis y Crump; Due, *Changing Forms...*, págs. 135-138, enumera, comenta y despliega las posiciones de Martini; y M. CRUMP, *The Epyllion...*, en sus págs. 274-278, ofrece un cuadro sinóptico de las principales divisiones de las *Metamorfosis* y de los cincuenta y cuatro epilios en que, según ella, se deja dividir. También cita Due a L. P. WILKINSON, *Ovid Recalled*, Cambridge, 1955, págs. 147-148, y a W. LUDWIG, *Struktur und Einheit der Metamorphosen Ovids*, Berlín, 1965. C. ÁLVAREZ, R. IGLESIAS, *Ovidio, Metamorfosis...*, págs. 83-85, hacen un detallado balance de los citados por O. S. DUE, a los que añaden K. GALINSKY, *Ovid's Metamorphoses...*, pág. 85. A. BARCHIESI, «Endgames: Ovid's *Metamorphoses* 15 and *Fasti* 6», en D. ROBERTS, F. DUNN y D. FOWLER (eds.), *Classical Closure*, Princeton, 1997, pág. 182, nota 3, añade a esta serie el pasaje de Kenney citado al comienzo de esta nota.

[189] O. S. DUE, *Changing Forms...*, págs. 136-137, incluye una larga cita de W. LUDWIG, *Struktur und Einheit...*: «Ovidio quería realizar como poeta para la poesía lo que los historiadores de historia universal habían hecho en el do-

de distinta extensión y complejidad, y que los modos de relación se apoyan en «sustancias» temáticas diversas. Entre ellas podemos destacar la geografía, seleccionando, de mayor a menor, continentes (Asia, Europa, África), países (Asia Menor, Grecia, Sicilia, Italia) o ciudades (Tebas, Atenas, Troya, Roma). Le podemos añadir la genealogía, ella misma relacionada con ciudades (reyes de Tebas, de Atenas, de Troya, etc., diversas generaciones de héroes, etc.). Si entramos en mayores concreciones y especificaciones, las disensiones entre investigadores muestran que la estructura no es visible ni siquiera después de los numerosos diagramas, agrupaciones, paralelismos y contrastes de motivos, temas, tonos y géneros que se pueden establecer.

4.7. *Tropos (des)estructuradores de la trama; confines y transiciones; organización pentádica; lo oculto y lo manifiesto; Troya y Roma*

La pretensión de que las obras tienen estructura como propiedad inherente y que ésta es única y discernible revela el objetivismo propio de las ciencias naturales que reinaba en la investigación literaria de los años sesenta. Actualmente, dotados de otros presupuestos críticos, podemos coincidir con Fowler[190] en

minio de la historiografía. De ella debía de proceder después de todo el acicate para la disposición fundamental de las *Metamorfosis* en aquellos tres espacios temporales de tiempos primigenios, tiempo mítico y tiempo histórico, pues semejante periodización llevaba largo tiempo vigente en la historiografía, aun cuando las líneas de demarcación en particular habían sido trazadas en cada caso de una manera diferente».

[190] D. P. FOWLER, «From Epos to Cosmos: Lucretius, Ovid and the Poetics of Segmentation», en D. INNES, H. HINE, C. PELLING, *Ethics and Rhetoric: Classical Essays for Donald Russell on his Seventy-Fifth Birthday*, Oxford, 1995, pág. 14.

que no es ilegítimo fundar distintos seccionamientos de un relato sobre la base de su temática, pero sí lo es que aspiren a tener un carácter excluyente, rechazando otras lecturas, en vez de reconocerse como lo que son, a saber, construcciones de lectores más o menos cualificados[191]. Frente a aquellos desarrollos del estructuralismo que en sus postulados más radicales preconizaban la muerte del sujeto (Barthes, Foucault), la reflexividad, en cambio, se apoya sólidamente en las continuas marcas e indicaciones con que el autor se dota de una identidad artística y construye una figura por medio de indicaciones de poética que solicitan la colaboración y apelan a la cultura de sus lectores. Esto ha agudizado nuestro sentimiento de la forma, dirigiendo nuestra atención hacia elementos formales que antes habían pasado inadvertidos y que nos revelan el juicio del autor y su voluntad estética. Ahora bien, lo hacen de modo indirecto. Hablaremos de tropos, esto es, de maneras figuradas de hablar (con la imprecisión que comportan) y de elementos metatextuales, con lo que tienen de adivinatorio. Quien crea que con ello nos sumimos en el reino de la arbitrariedad o de la imaginación, debe recordar que también las interpretaciones habituales de las *Metamorfosis* tenían mucho de construcciones del lector.

Barchiesi ha apuntalado formalmente las dos grandes divisiones tradicionales de la trama, la del libro VI, entre los dioses y los héroes, y la del XI, entre los tiempos heroicos y los históricos, con sendas lecturas trópicas. *Met.* VI 419-421 y XI 194-196 coinciden en que «el salto de una historia a otra es facilitado por dos breves descripciones geográficas». Se trata del istmo

[191] C. ÁLVAREZ, R. IGLESIAS, *Ovidio, Metamorfosis...*, pág. 82: «Como acertadamente dice Due, con quien coincide Galinsky, la dificultad de analizar las *Metamorfosis* no consiste en la falta de coherencia, sino en la multiplicidad de medios con los que se ha establecido esa coherencia y la multiplicidad de posibles interpretaciones que de ello resulta».

de Corinto y del Helesponto. «El istmo y el estrecho son a la vez importantes y elusivas fronteras —delgadas separaciones que ayudan a definir parejas de tierras y parejas de mares—, pero ofrecen fáciles transiciones: tropos que invitan al lector a glosar la paradoja de imperceptibles demarcaciones textuales»[192].

Apoyadas en los tropos que señalaba Barchiesi, las divisiones temáticas tradicionalmente establecidas de dioses, héroes y personajes históricos parecen apuntar a una consciente organización de la obra en tres péntadas. Otros elementos formales pueden aducirse en apoyo de este seccionamiento. La narración corre a cargo del narrador principal y de narradores secundarios. Esta peculiaridad técnica es tan prominente a lo largo del libro que se ha llegado a afirmar que las *Metamorfosis* tratan, en realidad, sobre el acto de narrar. Dejando las precisiones para el apartado sobre narratología, se puede adelantar que los porcentajes de texto que ocupan las intervenciones respectivas de los narradores principales y los secundarios permiten llegar a conclusiones significativas acerca de una organización en péntadas. Los libros iniciales de cada una, I, VI y XI, son los que más porcentaje de texto atribuyen al narrador principal, mientras que a medida que avanzan los libros las narraciones a cargo de narradores secundarios aumentan. A su vez, el papel del narrador principal experimenta una reducción progresiva, no ya en el seno de cada péntada, sino comparando las tres entre sí, siendo la que abarca los libros XI-XV la que menos papel le concede.

En la misma línea, pero en un plano menos formal, ya desde comienzos de los años ochenta del siglo pasado se había reparado en que los libros V, X y XV contienen las importantes y significativas intervenciones de las Musas, Orfeo y Pitágoras, y constituyen una especie de epílogo metapoético a cada una de

---

[192] A. Barchiesi, «Endgames...», pág. 183.

las péntadas individuales[193]. Las Musas, patronas de la poesía, no sólo narran, sino que indirectamente defienden, frente a las Piérides, un tipo de poética; Orfeo, el primer vate inspirado de los tiempos heroicos, retoma muchos temas estética y éticamente controvertidos en narraciones anteriores, mientras que el filósofo de la transmigración de las almas es introducido como piedra de toque para que su concepción del cambio universal contraste con el de las narraciones ovidianas. Hay que decir enseguida que, en la medida en que se aducen factores formales incontrovertibles en apoyo de interpretaciones controvertibles, ocurre lo mismo que con los temas, es decir, los desacuerdos entre investigadores son patentes[194].

Por esa razón, el descubrimiento de otros elementos que confieren forma, como son los finales de los libros, está también sometido a desacuerdos interpretativos. Resulta evidente que los

---

[193] C. ÁLVAREZ, R. IGLESIAS, *Ovidio, Metamorfosis...*, págs. 87-89, defienden la división en péntadas citando a diversos autores; N. HOLZBERG, *Ovid...*, págs. 126-127: «Como Rudolf Rieks, "Zum Aufbau von Ovids Metamorphosen", *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft* 6 (1980), págs. 85-103, fue el primero en ver, el relato de la musa, tanto como la canción de Orfeo en el libro X y el marco colocado alrededor del libro XV por la narración de Pitágoras y el epílogo del narrador, redondean las tres péntadas de las *Metamorfosis*. Esto configura la estructura de la obra de una manera significativa. Además, los pasajes que introducen a las Musas, Orfeo y Pitágoras sirven... como sustitutos de epílogos metapoéticos a las péntadas individuales».

[194] Por ejemplo, C. ÁLVAREZ, R. IGLESIAS, *Ovidio, Metamorfosis...*, pág. 89, concluyen que «Ovidio sí tuvo intención de dotarlas de unidad y coherencia, y que para ello creó un entramado multiforme que combinara la *varietas* superficial con la unidad subyacente». ¿En qué queda la unidad subyacente después de tantos esquemas temáticos e interpretativos como se han propuesto? Hay que advertir que en la medida en que la unidad es más superficial, menos explica, porque a ese mismo nivel pueden hallarse cientos de propuestas de unidad. Por el contrario, cuanto más profunda es la unidad que se postula, menos consenso logra como diseño de autor y más parece una lectura de investigador.

augústeos organizaron sus libros de poesía y conocieron una poética de los finales. Tampoco se puede dudar de que la *Eneida* distribuyó equitativamente su materia en libros ni de que Ovidio descubrió la relación que Virgilio estableció entre la trama orgánicamente desarrollada y la distribución editorial de la obra en libros. A partir de ahí, sin embargo, comienzan las controversias. Existe una poética de los bordes, de los confines, a la que sirven los tropos editorial o temáticamente marcados. Es la que determina la indudable organización en libros de las *Metamorfosis*, como prueban varios de los tropos que moviliza: fronteras o confines entre continentes, los viajes y mares, estrechos, la palabra *fin* u otras opuestas, como *ortus*, la alusión al rollo de papiro con términos como *cornu*[195]. Ahora bien, ya el influyente estudio de Schrijvers[196] sobre los finales de la oda horaciana distinguía entre finales estructurales y no estructurales. Si Ovidio hace de las metamorfosis el principio rector de su obra a todos los niveles, sin asentarse en un fundamento temático o estructural único, parece difícil que sus finales estén orgánicamente relacionados con la trama de cada libro. Se hacen perceptibles como tales, como las péntadas, como los tropos, pero resulta complejo atribuir a estas peculiaridades de forma significados precisos.

Podemos mencionar otros tropos intertextuales. El río Meandro equivale simbólicamente a la trama de la obra, que pese a sus rodeos, vueltas atrás y cambios de rumbo constantes avanza hacia adelante. Góngora también utilizó el tropo en sus *Soledades —con discurso torcido, aunque prolijo—* quizás en el mismo sentido poetológico. En este mismo libro VIII de las

---

[195] *Cf.* S. M. WHEELER, *A Discourse...*, págs. 87-93; N. HOLZBERG, «Ter quinque volumina as carmen perpetuum: The division into books in Ovid's *Metamorphoses*», *Materiali e Discussioni* 40 (1998), págs. 77-98.

[196] «Comment terminer une ode?», *Mnemosyne* 26 (1973), págs. 140-159.

Metamorfosis el laberinto también puede pasar como un simulacro de la trama. Catulo lo utiliza explícitamente así en 64,116[197], donde asimila intratextualmente los rodeos de Teseo a las digresiones del poeta. La trama del epilio de Catulo es un complicado laberinto, como lo es esta parte de la obra de Ovidio, o quizás la totalidad de las *Metamorfosis*. Los poetas cultos de obediencia alejandrina usan los símbolos tanto para definir la trama como para remitir intertextualmente a sus modelos: así, el río Aqueloo, desbordado en el libro VIII, remite a una de las manifestaciones más conocidas de la poética de Calímaco en un libro que está lleno de historias procedentes de la obra del Batíada. Su doble vocación intratextual (de cara a la trama) e intertextual (de cara a otros autores) es patente.

Ello nos permite plantear la relación entre lo manifiesto y lo ausente como una destacada característica de la trama de las *Metamorfosis*. Pongamos varios ejemplos. Los personajes tienen ya una historia literaria y también cultural, porque distintos relatos se han ocupado previamente de ellos. El autor pretende que los tengamos en cuenta. Gracias a la alusividad, Tebas, por ejemplo, aparece por voluntad del autor estrechamente vinculada con la tragedia. Todos pensamos en Edipo. El lector espera que, mediante uno de esos hábiles giros y transiciones a los que el autor nos tiene acostumbrados, aparezca su historia. Pero es vana la esperanza. El fantasma de otra trama, otra historia, otro posible desarrollo, el hueco de una ausencia se hacen presentes para contrastar con el desarrollo manifiesto de lo que ha elegido Ovidio, Acteón y la salvaje venganza de Diana, que parecen compensarnos por la omitida historia de Edipo.

---

[197] Catulo 64, 112-64, 115 habla del hilo que rige los pasos de Teseo *labyrintheis e flexibus egredientem* (114). Significativamente, a continuación añade en 116: *sed quid ego a primo digressus carmine plura / commemorem...*, asimilando las vueltas del poema y del poeta al laberinto y al héroe respectivamente.

En el libro VI, la salvaje historia de Tereo, Procne y Filomela, con el terrible asesinato del hijo por parte de la madre y el posterior acto de canibalismo, nos trae a la memoria —al menos en lo que se refiere al asesinato de los hijos como venganza contra el padre— la historia de Medea. El lector ya está lo suficientemente avezado a los modos narrativos de Ovidio para saber que Medea no aparecerá, pues su lugar ha sido ocupado por otra historia mitológica hasta cierto punto similar. Pero he aquí que se introduce el viaje de los Argonautas (un viaje para acabar un libro, como en I y II) y nuestras expectativas se disparan. En efecto, aparece Medea. Pero Medea tiene muchos tratamientos literarios previos, incluso por parte del propio Ovidio[198]. Y de entre ellos se elige el monólogo de Medea a punto de caer enamorada: el primer monólogo entre el amor y la *pietas* filial que aparece en las *Metamorfosis*. La trama, con la historia de Tereo, Procne y Filomela, nos había anticipado intertextualmente a Medea, pero no aparece la Medea trágica, sino la joven inocente víctima del amor. La metamorfosis viene propiciada a la vez por la necesidad de variación y cambio dentro de la trama y por la variación y el cambio que había sufrido la figura de Medea en toda la literatura precedente, incluyendo la obra del propio Ovidio. Un tema —madre que asesina a sus hijos— y un tono —trágico— tiene ya precedentes en la trama —intratextualidad— que aconsejan la variación. A su vez, la historia literaria anterior de Medea, con todo su abanico de posibilidades, está presionando intertextualmente sobre la obra, su autor y su lector. Diríamos que Ovidio —con su enciclopedia del mundo— repite muchos temas similares, por lo que las combinaciones de intratextualidad e intertextualidad son más frecuentes y complejas que en otros autores que manejan menos historias y tonos.

---

[198] *Cf.* S. Hinds, «Medea in Ovid...»; A. Pociña, «Ovidio y el teatro...»; C. Álvarez, R.M. Iglesias, «Cruce de géneros en las *Metamorfosis*...».

La historia de Medea se encuentra en la segunda péntada. Como la dinastía de Cadmo en la primera, aquí son genealogías y crónicas de familias las que proporcionan el antecedente histórico para una secuencia de mitos. Estamos en la edad de los héroes que precedieron a la generación que luchó en Troya y los temas están tomados de las mejor conocidas de estas leyendas sobre los antiguos héroes: la expedición de los Argonautas, la caza calidonia y las aventuras de Teseo y Hércules. Sin embargo, en lugar de las hazañas de los Argonautas, hallamos toda la historia de los amores de Medea. Medea proporciona la transición a la Teseida, que discurre desde aquí, libro VII, hasta el IX. Pero de las 1.443 líneas sólo 75 se ocupan de los hechos del héroe. «Así los héroes son escasamente reconocibles como tales, porque los mitos que recuentan su heroísmo están intercalados con otros. Sin embargo, aprendemos una gran cantidad de cosas sobre las espectaculares acciones de las heroínas[199].» Ya a propósito del laberinto y de la abreviada historia de Ariadna se evocaba claramente el poema 64 de Catulo, en el que se producía un descentramiento de la trama y una redefinición de las hazañas heroicas de Teseo: el matador del monstruo se convertía en monstruo a los ojos de la mujer que había abandonado. El heroísmo pierde sentido ante la mirada femenina, y ese vaciamiento interior de lo heroico está muy presente en Ovidio. Los libros de esta péntada presentan una amplia gama de comportamientos femeninos relacionados con el amor prohibido que son mucho más significativos que el marco en que aparecen[200]. También encontramos otras historias intercaladas

[199] N. HOLZBERG, *Ovid. The Poet...*, pág. 130.

[200] N. HOLZBERG, *Ovid. The Poet...*, pág. 133: «Pocas veces en las *Metamorfosis* es tan obvio como aquí que el interés del narrador por los sentimientos de hombres y mujeres sobrepasa con mucho su supuesto interés por las hazañas de los héroes de antaño».

memorables, no sólo las de amores prohibidos: Céfalo y Procris, y Filemón y Baucis, por ejemplo. La trama de las *Metamorfosis* sufre presiones intertextuales, intratextuales y también las debidas a su carácter enciclopédico o antológico.

Lo que hemos dicho de los héroes y heroínas podríamos decirlo de Troya y Roma.

En la última péntada se le plantean a Ovidio varios e importantes cometidos. Uno es la necesidad de continuar con su mundo de metamorfosis y con sus historias maravillosas, procedentes del mito y de los dioses. Eso no sólo le ha dado un tema, sino también una manera de narrar y una actitud del narrador ante los problemas interpretativos del mito (de la que tantas veces se ha ocupado Galinsky) que verdaderamente ponen su sello peculiar en el libro. Calificaríamos este procedimiento de intratextual, y creemos que caracteriza el método de Tissol. Su tesis es que Troya y Roma sólo constituyen el marco para insertar otras tramas y otros relatos que guardan una relación muy tenue con los temas nacionales. Lo mismo ocurría, por ejemplo, en el caso de Teseo, donde apenas había conexiones entre los relatos intercalados y el marco que los envolvía. Para él la falta de una dirección clara y la imprevisibilidad siguen siendo las características del mundo ovidiano, por lo que hace afirmaciones del siguiente tenor[201]: «Se podría esperar que la historia y los temas romanos alterasen las *Metamorfosis*. Por el contrario, como este capítulo intenta mostrar, son las *Metamorfosis* las que los alteran a ellos».

Sin embargo, *intratextualidad* no es una palabra talismán, que lo resuelve todo, y mucho menos un método inequívoco. Wheeler también aplica un método que califica de intratextual, pero que supone en el fondo una manera bastante más refinada de continuar los análisis temáticos de Otis. Según él, hay dos

[201] «The House of Fame...», pág. 307.

fuerzas que impulsan la trama, la repetición y la secuencialidad. Ante cualquier episodio del poema, se busca enseguida a qué paradigma temático pertenece —sea *locus amoenus*, rapto, huida, violación, relaciones Júpiter-Juno— y se observa luego cómo el episodio singular repite, y al mismo tiempo varía, el paradigma. Wheeler distingue muy bien las distintas fases de desarrollo en que se articula un tema y hace hincapié en qué parte de él se elige en cada caso y por qué razones. Su método es a la vez estático y dinámico, pero siempre interno, limitándose exclusivamente a la trama de la obra. Enfrentado a los dos libros finales desde la dinámica de repetición y continuación de motivos o temas, su tesis es que sirven como cierre adecuado a la obra entera[202]. Elijamos, por ejemplo, la apoteosis o deificación de César. Para muchos el episodio es extraño al poema, propio de la propaganda augústea, «dedicación exergo y no una sección narrativa típica»[203]. Wheeler, apoyándose en la dinámica narrativa, cree que el episodio es el último de una serie de apoteosis, cuya presencia es frecuente en toda la obra, pero cuyo incremento resulta notorio a lo largo de los últimos libros[204]. Su conclusión es que el episodio no es extraño al poema, sino que participa, como otros muchos, de la dinámica de repetición y

---

[202] S. M. WHEELER, *Narrative Dynamics...*, pág. 109: «Muchos han visto el poema como un proceso del caos al cosmos que culmina en la prosperidad de la era augústea; también sostienen que la dinámica de la continuación se subordina a la de la conclusión». «Hay continuidad entre Troya y Roma, el comienzo y el final de la última péntada» (pág. 124). «El discurso de Pitágoras refleja la dinámica de la continuación y el cierre de las *Metamorfosis* en su conjunto; su *Ringkomposition* se inscribe en la más amplia de libros I y XV quedando subsumida en la dinámica de cierre del poema ovidiano» (pág. 126).

[203] A. BARCHIESI, «Endgames...», pág. 194, nota 22.

[204] *Narrative Dynamics...*, págs. 138-139. Véanse también sobre este mismo tema B. OTIS, *Ovid as an Epic Poet...*; O. S. DUE, *Changing Forms...*; R. COLEMAN, «Structure and Intention...»; D. FEENEY, *The Gods in Epic...*, etc.

continuidad, correspondiéndose además con el *Concilium Deorum* del libro I en una especie de composición en anillo[205].

Mientras que Wheeler busca patrones temáticos que se corresponden dinámicamente, Tissol pone de manifiesto, dentro de la obra de Ovidio, la narración en flujo permanente, el cambio, la resistencia a la solidificación y su capacidad para establecer significados y romperlos: «Los patrones históricos están entre aquellos que Ovidio deliberadamente reduce a la incoherencia»[206]. Por lo tanto, su apoteosis queda hasta cierto punto vaciada de sentido, porque Ovidio se ha dedicado a minar, de una manera consistente y coherente, los sistemas y los métodos de explicación histórica. Pues Tissol, además de lo que hace Wheeler, no sólo tiene ojos para los tiempos míticos de las *Metamorfosis*, sino también para los tiempos históricos. Y éstos ya habían sido sometidos a las correspondientes interpretaciones canónicas, no sólo en obras como la *Ilíada* y la *Odisea*, sino también en los *Anales* de Ennio y la *Eneida* de Virgilio. A esa canonicidad literaria había que sumarle la competencia del emperador y su empeño por ofrecer una historia autorizada de Roma: el Foro de Augusto y otras obras públicas señalan una decidida intervención del poder en la fijación de significados comunitarios. Ovidio se encuentra ante un material sobrecargado y sobreinterpretado de sentido histórico y necesita, para imponerse a él, continuar el tenor de su poema. Por esa razón el enfoque intratextual no es suficiente, sino que hace falta una intertextualidad cultural que compare su versión de los temas históricos con la ideología de su época, porque ambas entran en competencia. Sus representaciones de artista deben abrirse camino en medio de representaciones más o menos canonizadas y deben ser escrutadas desde ellas.

[205] S. M. WHEELER, *Narrative Dynamics...*, pág. 143.

[206] G. TISSOL, «The House of Fame...», pág. 311.

La *Eneida* de Virgilio acentuaba el papel del hado, Ovidio lo reduce a la nada. Ennio rodeaba de un contexto de hazañas la apoteosis de Rómulo, Ovidio subraya en ella los elementos caprichosos e irracionales. La deificación de Eneas está llena de rasgos humorísticos, tanto en el discurso de Venus como en sus rectificaciones a Virgilio[207]. Ovidio somete los grandes temas augústeos, esos temas sobreinterpretados por los textos oficiales, a su modo de entender la narrativa. Las formas de encararlos hacen referencia tanto a la interioridad como a la exterioridad del texto. Según acentuemos el alejamiento y la desviación o apostemos por la coherencia con que encajan en el poema tendremos una u otra interpretación. Tissol concluye esta parte con una tesis basada a la vez en la intratextualidad y la intertextualidad: «La visión histórica de las *Metamorfosis* permanece profundamente fraccionada, obstinadamente resistente a la esquematización e intencionadamente incoherente... Los libros históricos de Ovidio son tan extraños, perversos, impredecibles y provocativos como los 'fabulosos' que los preceden»[208].

4.8. *El orden antológico*

Se puede someter las *Metamorfosis* a una consideración macroscópica o microscópica. La primera atiende a principios estructuradores de carácter temático (temporalidad, geografía —continentes, viajes, montañas, ríos—, genealogías y generaciones heroicas, ciudades) y todo lo que hemos dicho de la crítica a Otis y sus numerosos continuadores, manifiestos o subrepticios, tiene su campo de aplicación aquí. Pero hay una segunda visión. Las *Metamorfosis* son una colección de relatos memorables,

---

[207] G. TISSOL, «The House of Fame...», págs. 310-312.

[208] «The House of Fame...», pág. 314.

donde, a propósito de cada historia particular, emerge el autor con todo su poder narrativo: variedad, ingenio, humor, inventiva, gusto por la variación. Todo el mundo recuerda, por ejemplo, la historia de Narciso. ¿Quién recuerda, además, que está en un contexto de relatos en el que la ciudad de Tebas, desde su fundación, es el tema que se propone para unificar una dispersa trama? La casa de Cadmo es una muestra privilegiada de cómo se ponen en marcha los temas de la venganza divina (subrayados por Otis) mediante la cual Diana y Juno persiguen implacablemente a los descendientes del fundador, al tiempo que Baco, uno de sus nietos, se venga de los que se resisten a su poder. En medio figura el adivino Tiresias, quien sirve como vínculo de unión con la historia de Narciso. Tiresias está situado entre un tema de venganza divina —la principal línea del argumento en esta parte— cuidadosamente desarrollado por Ovidio, como es el de Acteón, y un relato tan imponente en todos los aspectos como es el de Narciso, quedando así en cierto modo minimizado. Pero no es sólo eso. La profundidad psicológica del narcisismo, algo que posiblemente Ovidio no encontró en las fuentes, pero que ha dado pie a la interpretación freudiana que ha nombrado y definido un tema fundamental para nuestra cultura, avala la visión de aquellos que consideran las *Metamorfosis* como una galería de temas y mitos significativos en sí mismos y no por su posición en la trama. Retengamos estas afirmaciones de Due[209]: «Muchas de las historias de Ovidio tienen un alto grado de autonomía y han sido siempre —y no injustamente según parece— una tentación para antologistas»... «El lector podría sacar más viéndolas en su contexto, y en ese sentido son interdependientes y heterónomas, pero un número de ellas pueden también mantenerse por sí mismas y en virtud de su longitud y elaboración tienden a hacerse más o menos independientes del

---

[209] *Changing Forms...*, págs. 120 y 121 respectivamente.

contexto. Tienen un aspecto 'individual' tanto como 'social' y los dos términos no son necesariamente coextensivos».

Sin embargo, la historia de Narciso tiene el complemento de la de Eco. Eco es incapaz de utilizar el lenguaje en su función social para salir de sí misma y poder manifestarse claramente en su individualidad, mientras que Narciso tampoco sale de sí mismo porque es incapaz de distinguir entre el yo y el otro, condenándose por ello a la patología más absoluta. La hábil vinculación de las dos es una adición a sus fuentes de Ovidio, quien ha unido lo que parece que en origen estaba separado. No es seguro que podamos extender este comportamiento ovidiano al resto del libro, pues el problema que en él se nos presenta es el de saber si ese agregado de historias distintas forman, a pesar de todo, parte de lo mismo y se dejan reducir a la unidad o si se trata, decididamente, de otros tantos seres independientes y resulta una locura narcisista incorporarlos a la unidad de un solo yo.

5. CUESTIONES NARRATOLÓGICAS: LOS RELATOS INSERTOS

5.1. *Introducción, antecedentes, metodología*

Es una tesis muy difundida que el narrador de las *Metamorfosis* llama la atención sobre sí mismo y sus funciones por encima de la historia y se comporta de una manera humorística con respecto a la acción y sus personajes hasta llegar a convertirse en el auténtico protagonista[210]. Esta tesis necesita de una aclaración a la luz de la teoría narratológica que, fruto del estructuralismo (y con diversas evoluciones posteriores), se ha ido afir-

[210] J. B. SOLODOW, *The World of Ovid's...*, págs. 38-41; K. GALINSKY, *Ovid's Metamorphoses...*, págs. 99 y 175 ss.

mando en los estudios teóricos de la literatura a lo largo de los años setenta y ochenta del siglo pasado[211]. La narratología distingue claramente entre historia, relato y narración. En realidad, en la obra literaria acabada, tal como la tenemos, solamente existe el relato *(récit, discours)*, el cual representa en su interior uno o más actos verbales por medio de los cuales una o más instancias narrativas producen una o más narraciones. Esta disciplina también nos permite diferenciar entre aquello que se cuenta (la historia, que despliega, más o menos, una sucesión «objetiva» de acontecimientos, denominada en la traducción francesa de los formalistas rusos *fable*, que se puede resumir en palabras) y el tiempo o el modo en que se cuenta. El tiempo se subdivide en varios apartados: ficcional y narrativo, duración, etc., mientras que el modo incluye la focalización o punto de vista y otras modalidades narrativas[212]. Ni que decir tiene que nuestro objetivo es poner la narratología al servicio de las *Metamorfosis* y no las *Metamorfosis* al servicio de la narratología. Ello significa que no estamos interesados en ejemplificar, gracias a la obra, los múltiples distingos a que ya ha dado lugar la teoría narratológica en su aplicación a narraciones de dentro y fuera de la literatura latina, sino en poner la teoría al servicio de la interpretación de una obra tan singular. Para ello estudiaremos en primer lugar las relaciones entre la historia y el aparato narrativo que la presenta ante el lector. Descubriremos una trama llena de elipsis y falsamente teleológica (lo cual tiene implicaciones interpretativas), que llama expresamente la atención sobre las transiciones entre episodios y los diversos niveles narrativos mediante los que el narrador principal cede la palabra

[211] G. P. ROSATI, «Narrative Techniques and Narrative Structures in the *Metamorphoses*», en B. W. BOYD (ed.), *Brill's Companion...*, pág. 272.

[212] S. M. WHEELER, *A Discourse...*, pág. 39; G. GENETTE, «Discours du récit», en *Figures III*, París, 1972, págs. 65-282.

a otros narradores hasta hacernos, en ocasiones, olvidar quién está contando y en qué circunstancias[213].

Esta diversidad de situaciones narrativas nos hará reencontrarnos con la reflexividad y sus implicaciones. Podríamos resumir en qué consiste diciendo que, imbuido de la estética alejandrina, Ovidio se muestra extraordinariamente consciente de los principios estéticos en los que se apoya su arte, por lo que orienta al lector, por medio de procedimientos poéticos variados, para que participe activamente en la construcción del significado. Las *Metamorfosis* apenas exponen explícitamente en sus versos iniciales una situación narrativa que nos permita hacernos una idea del narrador y su auditorio: el autor se limita a un breve prólogo de cuatro líneas en que propone el tema del poema y su extensión en el tiempo. En cambio, a medida que la obra avanza, introduce numerosos narradores secundarios —niveles metadiegéticos, en la jerga narratológica— que llegan a ocupar una buena parte de la totalidad del libro[214]. Estos relevos narrativos en que el narrador principal cede la palabra a otros narradores incrementan su frecuencia según va progresando la trama hasta adquirir grandes proporciones en los últimos libros[215]. Habrá que interpretar ambos hechos, los niveles narra-

[213] A. Barchiesi, «Narrative Technique and Narratology...», pág. 182, establece que en ocasiones no hay relaciones entre el narrador y la historia; G. P. Rosati, «Narrative Techniques...», pág. 272, a propósito de las situaciones narrativas, asegura que a veces no se sabe qué sentido subjetivo o distorsión produce la apertura de un nuevo nivel narrativo.

[214] G. P. Rosati, «Narrative Techniques...», pág. 271, habla de que un tercio de los episodios del poema (unos sesenta) corren a cargo de cuarenta narradores secundarios; S. M. Wheeler, *A Discourse...*, págs. 162-163, ofrece datos aún más precisos de esta distribución según las tres péntadas en que divide la totalidad.

[215] S. M. Wheeler, *A Discourse...*, pág. 162: entre los libros XI-XV el narrador principal tiene a su cargo 1.641 líneas por 2.480 los narradores secunda-

tivos y su distribución[216], y preguntarse si uno de los objetivos de las *Metamorfosis*, aparte de los confesados en el prólogo, es abrir una exploración exhaustiva sobre el arte de narrar[217]. Béstenos avanzar aquí algunos temas. La interacción de los distintos narradores secundarios y sus auditorios plantean cuestiones de autoridad, responsabilidad, verdad, estética (en la que incluimos la historia literaria inmanente —intertextualidad— y la técnica narrativa), moral, política. Es como si el autor planteara a través de sus subrogados cuestiones que él no se atreve a encarar directamente.

5.2. *Una trama falsamente teleológica: tiempo, transiciones y niveles narrativos*

La narratología tiene como uno de sus objetos fundamentales el análisis de la temporalidad de la trama. A su vez, un concepto como trama o intriga tiene que ver con el material del que está hecha la historia y también con la manera en que ese material ha sido modelado por los géneros literarios afines, en cuya estela las *Metamorfosis* quiere inscribirse. Ahora bien, es sabido que toda obra literaria es *sui generis*, por lo que trataremos de descubrir en qué consiste la peculiaridad o individualidad de las *Metamorfosis*.

---

rios. Más en concreto, si observamos la péntada libro por libro, los porcentajes de intervenciones del narrador principal son, respectivamente, el 70, 30, 28, 41 y 33. Como en las otras dos péntadas (*cf.* nota 231), el narrador habla más en el libro inicial y menos en los siguientes, pero sólo en esta péntada final es claramente visible la desproporción a favor de los secundarios.

[216] S. M. Wheeler, *A Discourse...*, lo hace en el capítulo 7, págs. 162-193.

[217] *Cf.* A. Barchiesi, «Narrative Technique...», pág. 181, acerca de *diegematikón;* y G. P. Rosati, «Narrative Techniques...», pág. 271: el poema, más que sobre acontecimientos, es sobre «narraciones de acontecimientos».

En la trama de las *Metamorfosis* confluye un doble principio estructural, como ha puesto de manifiesto Rosati: el principio cronológico y el analógico. El primero tiene su base en el modelo genérico de la historia universal, y el segundo, en un modelo catálogo[218]. El autor se propone desde el inicio contar la historia del mundo desde los orígenes hasta su propia época. Estas historias universales habían sido realizadas en la época helenística en el mundo griego y también habían sido objeto de variadas tentativas en el mundo romano. Siguiendo ese amplio armazón se entroniza el principio de la sucesión cronológica, que, debido a la amplitud del arco temporal elegido, dará lugar a elipsis, con su interesada selección de material, y aceleraciones o deceleraciones narrativas (con un amplio margen de lucimiento técnico para el narrador). Esto quiere decir que conceptos caros a la narratología como las prolepsis y analepsis (anticipaciones y recapitulaciones) apenas tienen importancia en las *Metamorfosis* porque, en teoría, ninguna historia, por mucho que avance en el futuro, o aunque introduzca algún acontecimiento del pasado remoto, puede exceder el marco cronológico (tiempo ficcional o tiempo de la historia) elegido. Lo mismo cabe afirmar, siguiendo a Barchiesi, de otra pareja de conceptos narratológicos muy populares: relato homodiegético y heterodiegético[219]. Si la diégesis, esto es, el tema, es una historia del mundo desde el caos primordial y la creación del cosmos hasta el presente tiempo histórico, no hay situación narrativa que fuera totalmente homodiegética, esto es, que contara historias en que un narrador se viera directamente involucrado. Solamente ocurriría si lo contara un dios providente desde su punto de vista, pero ése no es el caso del narrador que figura en las *Metamorfosis* en el nivel diegético. Por ello, la mayor parte

[218] G. P. Rosati, «Narrative Techniques...», pág. 277.

[219] A. Barchiesi, «Narrative Techniques...», pág. 184.

de los relatos son heterodiegéticos, lo que implica una trama no unitaria, incapaz (o desinteresada) de establecer una diégesis o un tema principales.

Abundan las elipsis no sólo temporales, sino temáticas, esto es, los momentos en que un determinado personaje que ha sido introducido por el narrador es abandonado para pasar a un tema o personaje distintos. Suelen realizarse con relativa frecuencia por medio de las transiciones[220]. Son tan artificiosas que se ha dicho que a través de ellas se presenta el narrador, su ingenio, su humor, etc., como alguien mucho más importante que la historia. A veces resultan tan ingeniosas y rebuscadas que se produce un disociación entre el autor y el lector, que echa de menos una transición más «natural», o lo que es lo mismo, más de acuerdo con sus expectativas histórico-literarias (pues lo que él conoce del personaje o de la historia lo anima a ir en otra dirección). Esta manera de rellenar los blancos del texto, esta forzada colaboración u oposición interpretativa, abre el relato a otras construcciones de la trama y señala la arbitrariedad del marco temporal elegido.

Otra manifestación de arbitrariedad son los numerosos anacronismos observados en la historia del mundo que se propone Ovidio desde su creación hasta sus días. Se sabe que, de manera aproximada, el autor hizo que se sucedieran el tiempo de los dioses, el tiempo de los héroes y el tiempo histórico, que comienza en la guerra de Troya: aproximadamente libros I-VI, VI-XI y XI-XV. Los anacronismos apuntan a una confusión de tiempos por parte del autor. La investigación de décadas pasadas apuntaba a la falta de dominio del material por parte de Ovidio. El nuevo clima postmoderno de los estudios literarios, con

[220] Sobre transiciones, *cf.* K. GALINSKY, *Ovid's Metamorphoses...*, págs. 99-103; J. B. SOLODOW, *The World...*, págs. 41-46 ss.; S. M. WHEELER, *A Discourse...*, págs. 122-125; G. P. ROSATI, «Narrative techniques...», pág. 278.

su profundización en los elementos que confieren identidad a una obra, a una trama o a una cultura, ha insistido en el uso subjetivo e intencionado por parte del narrador de las contradicciones temporales[221]. Se subraya que los comienzos del mundo (y del mundo narrado, libros I y II) incluyen un diluvio y una conflagración provocada por Faetón, lo que origina diversas alteraciones «objetivas» de la temporalidad cósmica causadas por estas catástrofes. No se ignora que Ovidio era un experto en temporalidad y que había escrito, simultáneamente a las *Metamorfosis*, los *Fastos*, donde exploraba el calendario. El calendario y el tiempo habían sido también preocupaciones de Augusto, en su intento de controlar no sólo la vida cotidiana, sino también la historia, el tiempo pasado de Roma. En el Foro de Augusto había una selección y representación de los héroes que habían hecho grande a Roma, presentándose él como la culminación de todos ellos[222].

En definitiva, no está fuera de lugar señalar el contraste entre Ovidio y Virgilio en su manejo del tiempo y de la historia del mundo. La *Eneida* narra un episodio único, con un héroe único y con una amplitud temporal de solamente mil doscientos años. Así, el autor puede orientar todas las anacronías de manera que colaboren al sentido principal: la recapitulación de Eneas en los libros II y III permite entroncar el pasado troyano de destrucción de una ciudad con la futura construcción de otra. Las anticipaciones o prolepsis permiten divisar la futura grandeza de Roma, el objetivo del poema, a través de figuras de autoridad como Júpiter, Anquises o el dios Vulcano.

---

[221] G. P. Rosati, «Narrative Techniques...», pág. 280; S. M. Wheeler, *A Discourse...*, págs. 125-139; D. Feeney, «Mea tempora...», págs. 13-30; A. Zissos, I. Gildenhard, «Problems of Time...», págs. 31-47.

[222] *Cf.* K. Galinsky, *Augustan Culture...*, pág. 204; G. Tissol, «The House of Fame...», págs. 312-314.

La teleología virgiliana, su manera de organizar el tiempo literario al servicio de un mensaje político, en conexión (voluntaria o no) con los intentos contemporáneos del propio Augusto, forma un acentuado contraste con esta historia universal ovidiana elíptica, cronológicamente enrevesada, donde el final cronológico no es el fin en el sentido de *télos* o culminación de los tiempos y donde la insistencia en su propia época —la del poeta, no la de Augusto— le obligó a reescribir en las *Tristes* el comienzo de las *Metamorfosis*[223]. Virgilio y Ovidio utilizan formas temporales distintas para organizar sus respectivas obras. Cualquiera de ellos (y posiblemente también Augusto) eran agudamente conscientes, en una época de arte clasicista en la que el contenido va indisolublemente unido a la forma, de que los disentimientos en materia de forma simbolizaban diferencias más profundas.

El otro principio que se descubre en la organización del mundo narrado en las *Metamorfosis* nada tiene que ver con la cronología, sino que aplica la analogía. Ya llamábamos la atención sobre las transiciones entre historias, donde la arbitrariedad y el ingenio del narrador se hacían patentes. Se dejaba al lector contemporáneo de Ovidio, o a esos lectores[224] su-

---

[223] S. HINDS, «After Exile: Time and Teleology from *Metamorphoses* to *Ibis*», en PH. HARDIE, A. BARCHIESI, S. HINDS (eds.), *Ovidian Transformations...*, pág. 51, subraya cómo Ovidio reescribe en *Tristes* II 555-560 el comienzo de las *Metamorfosis* sustituyendo *mea tempora* por *tua tempora, Caesar;* de esta forma reinterpreta el final absoluto de las *Metamorfosis*, cuya culminación era el triunfo de Ovidio como poeta y no el de Augusto.

[224] Para un intento no muy logrado de aplicar la narratología estructuralista a la cuestión del lector, distinguiendo entre auditorio real, auditorio implícito —correspondiente al autor implícito—, auditorio narratorial y auditorios internos, véase S. M. WHEELER, *A Discourse...*, págs. 74-87. En un acto de inusitada honradez investigadora el propio autor expresa sus dudas sobre el valor de alguna de sus distinciones (pág. 84).

percualificados que son los investigadores, que construyeran las conexiones entre historias mediante sus intepretaciones: las transiciones colaboran a la dispersión y descentralización de la trama ovidiana, mientras que los investigadores, según sus tendencias, se dedican a establecer las diversas conexiones que dan sentido o a negar que éstas existan[225]. Pero, además de esto, los numerosos relatos intercalados, es decir, el nivel (o niveles) metadiegético(s) que puntúan el relato principal, introducen numerosos narradores que cuentan historias según su capricho y voluntad. A veces el relato principal se vincula al metadiegético por un tema, y entonces sí se puede decir que funciona la analogía entre ambos, pero en otras ocasiones son un personaje o un mero lugar los que propician un relato nuevo que nada tiene que ver temáticamente con el anterior[226]. Con esto no sólo se crea una discontinuidad temática. También sucede que el sentido cronológico —ya fuertemente amenazado por catástrofes, transiciones del narrador demasiado rebuscadas, etc.— se pierde definitivamente, con lo que las *Metamorfosis* se asemejan más bien a una antología de relatos de tema vagamente mitológico que a una sucesión ordenada y con sen-tido[227].

---

[225] Por un lado, B. OTIS, *Ovid as an Epic Poet...*, ha hecho bastante hincapié en la coherencia temática de la trama, mientras que muchos otros, como O. S. DUE, *Changing Forms...*, K. GALINSKY, *Ovid's Metamorphoses*, o J. B. SOLODOW, *The World of Ovid's...*, han insistido en lo contrario, lo cual ha influido de manera importante en las opiniones que actualmente se mantienen. Sin embargo, si no existiera la obra de Otis habría que inventarla, pues ha permitido que muchos argumentos se afinaran en su contra. Una visión equilibrada de esto puede encontrarse en S. M. WHEELER, *Narrative Dynamics...*, págs. 48-54.

[226] *Cf.* nota 213.

[227] Consúltese el capítulo 4.8 de esta Introducción, con las juiciosas observaciones de Due.

5.3. *Narradores y poder: autoridad, responsabilidad, política y literatura*

Vamos a analizar dos pasajes para ilustrar estos aspectos: la contienda entre las Musas y las Piérides, y la disputa entre Minerva y Aracne.

Las Musas y las Piérides[228]

Se ha notado que Ovidio no empieza su épica mediante la invocación a las Musas. Esta posición de privilegio, de origen de la voz, de la verdad y de la historia que la convención atribuye a las Musas en los relatos épicos ortodoxos, es deslocalizada por Ovidio, que la traslada al libro V de las *Metamorfosis*. Su movimiento no es subrepticio, sino que quiere hacerse notar. Holzberg, siguiendo a Rieks, divide las *Metamorfosis* en péntadas y subraya que el libro último de cada una introduce narradores que representan *en abîme* importantes problemas de intepretación. Ya hemos anticipado que el volumen de relatos intercalados aumenta a medida que avanzan cada una de las tres péntadas[229], de manera que, en el caso que nos ocupa, las Musas figuran en el libro con mayor porcentaje de narraciones intercaladas de la primera péntada. Ello nos explica otro rasgo digamos especial: el relato de las Musas supone la mayor acumulación de niveles narrativos de todo el libro[230]. En efecto, el cuadro se dispone así[231] *(Met.* V 250-678):

---

[228] Sobre este conjunto de relatos, además de nuestro comentario *ad loc.*, se pueden consultar, entre otros, E. W. LEACH, «Ekphrasis and the theme of artistic failure in Ovid's *Metamorphoses*», *Ramus* 3 (1974), págs. 113-115; S. HINDS, *The Metamorphoses of Persephone, Ovid and the Self-conscious Muse*, Cambridge, 1987, *passim*; A. BARCHIESI, «Narrative Technique...», págs. 188-196, etc.

[229] *Cf.* nota 215.

[230] *Cf.* S. M. WHEELER, *A Discourse...*, pág. 82.

[231] S. M. WHEELER, *A Discourse...*, págs 162-163, muestra en un diagrama

N^1 (narrador heterodiegético): Minerva pregunta a la musa [sobre unas ruidosas pegas.
N^2 (musa: homodiegético): Musas y Piérides.
N^3 (Calíope: heterodiegético): Himno a Ceres.
N^4 (Aretusa: homodiegético): Aretusa.
A^4 (Ceres)
A^3 (Ninfas —jueces—, las demás Musas y las Piérides.)
A^2 (Minerva)
A^1 (auditorio narratorial)

Ninguno de los datos que afectan a la situación narrativa y sus protagonistas es gratuito, sino que está cargado de sentido. El lugar está fuertemente marcado. Minerva visita a las Musas en el Helicón para interesarse por los orígenes de la fuente Hipocrene, lo que equivale a interrogarse por los orígenes mismos de la poesía. Los bosques, las corrientes y las grutas del Helicón son símbolos del proceso literario, *loca sancta* de los que se sirven los poetas para hacer sus manifestaciones de poética. Habitualmente son habitados por las Musas, pero éstas son desafiadas por otras nueve hermanas, las Piérides, a una contienda artística en la que está en juego nada menos que determinar quién es el dueño de esos lugares, o lo que es lo mismo, quién es el patrono de la poesía. Hay un árbitro, que son las ninfas. Que la autoridad de las Musas pueda ser cuestionada ya nos revela el alcance del de-

---

que la proporción de intervenciones entre el narrador principal y los secundarios va disminuyendo a medida que avanza el libro: en la primera péntada el principal cuenta en 2.280 versos frente a los 1.588 de los personajes; en la segunda el principal ocupa 1.807 versos y los personajes 2.199. La proporción a favor de los secundarios se incrementa en la tercera, 2.480 versos frente a 1.641 del narrador principal. Complementariamente, en cada péntada es el libro que la inicia (I, VI, XI) el que concede más espacio narratológico al narrador principal. El relato de las Musas, al estar en el libro final de la primera péntada, ocupa una posición en la que predominan los secundarios: 32 por ciento frente al 77 por ciento del libro primero.

safío: en estos pasajes reflexivos, metaliterarios, el narrador principal desplaza al mundo narrado cuestiones que prefiere no tocar con su propia voz, como es la inatacable tradición épica de la autoridad de las Musas. Al quedar situadas fuera de la posición que les corresponde en las invocaciones, en una especie de deslocalización literaria, las Musas corren el peligro de convertirse en unos narradores más, perdiendo parte de su autoridad.

Una de las Piérides comienza y relata en trece versos una Gigantomaquia. Más tarde continúa Calíope, que cuenta en más de trescientos versos el rapto de Prosérpina por Plutón y su búsqueda por Ceres, amén de otras historias intercaladas. Se advierte a primera vista cómo la cantidad de tiempo narrativo concedida a ambas contendientes es muy desigual. La musa Urania, que narra a Minerva la contienda entre una Píeride y Calíope, se revela como un narrador lleno de parcialidad, que no permite que el lector juzgue con equidad el veredicto de las ninfas.

Por lo que se refiere al contenido, la Gigantomaquia, tema elegido por las Piérides, es el propio de un aspirante, porque los gigantes retaron el orden establecido por los Olímpicos y, en versión de las Piérides, obligaron a los dioses a huir a Egipto y a revestir formas de animales para poder escapar de sus perseguidores. Insistimos en que estas narraciones, al estar dotadas de un carácter reflexivo, realizan un comentario implícito sobre otros relatos previos semejantes. En los primeros libros, Júpiter reviste la forma animal para conseguir sus propósitos eróticos: ¿no hay en las Piérides una velada alusión a la indudable disminución de la majestad divina que experimenta Júpiter —y también otros dioses— en esos relatos? Las Piérides dan voz a las sensaciones que han experimentado muchos lectores en las *Metamorfosis*, por lo que el relato realiza indirectamente su propio comentario.

Las aspirantes al Helicón son derrotadas según el veredicto de las ninfas. Calíope cuenta la versión final, con el desenlace del combate entre los gigantes y los dioses, y restablece la verdad: Tifeo, el que lanzó el mayor desafío, yace abatido por el rayo de Júpiter debajo de la isla de Sicilia. Así terminan los retos al poder de los dioses, advertencia para las Piérides. Sin embargo, en esta contienda por el poder literario persiste un detalle final inquietante, que acentúa la dificultad de dirimir la justa: la tradición posterior ha terminado por llamar Piérides a las Musas, por lo que, después de todo, las aspirantes consiguieron privar de su nombre a las vencedoras.

A través de la representación de narradores secundarios y de auditorios internos, que a veces adquieren una gran complejidad, se transmite una visión de cómo el papel del artista independiente (o retador) frente al artista oficial o al arte autoritario suele ser juzgado por instancias exteriores y ajenas. Son instancias de poder, que poco tienen que ver con un mérito intrínsecamente estético: no existe nada que sea intrínsecamente estético.

Minerva y Aracne

En el libro VI, tras el lance entre Musas y Piérides, se representa un nuevo desafío a una diosa por parte de una mortal. Aracne reta a Minerva a una competición de tejido. El espacio de texto concedido a ambas concursantes esta vez es casi el mismo; los temas, como antes, son diferentes y apropiados a la condición de campeón y aspirante. La labor de Minerva refleja otra competición en la que ella ha salido vencedora, así como el destino de los artistas que desafían a los dioses, mientras que Aracne relata en numerosos cuadros los amores de diversos dioses. En su tejido, Minerva expone su anterior lucha con Neptuno por el dominio del Ática, con los dioses Olímpicos como jueces. No hay desdoro en competir siempre que la

condición y el estatus de los agonistas sea equiparable. Esta *mise en abîme* y muestra de reflexividad ocupa el centro de la composición, mientras que los cuatro cuadros que flanquean el principal muestran unas justas en las que contienden personajes de desigual estatus, y son derrotados los de condición inferior. Como el previo, éste es un mensaje de poder. El poder competitivo del arte depende de la condición social o de la diferencia de entidad de los contendientes, con lo que el arte se juzga según criterios que incorporan el estatuto social, político o religioso de los concursantes. Por supuesto, también se da una lección de estética. El centro es importante, la periferia, secundaria. Los personajes principales y de superior rango ocupan los lugares artísticamente preeminentes. Esto es lo propio del arte clasicista y autoritario[232].

Por su parte, el tejido de Aracne abarca más temas, representa a los dioses y sus amores, y parte de las viñetas elegidas por ella han sido narradas con anterioridad por el propio Ovidio, como el cuadro de Júpiter y Europa o la violación de Medusa por Neptuno en el templo de Minerva. Son temas que también han ocupado al narrador principal de las *Metamorfosis*, los amores de los dioses en contraste con su majestad olímpica, por lo que no se puede decir que Ovidio se incline por un estilo artístico digamos clasicista frente a uno helenístico, donde se haga burla o se desafíe la grandeza divina[233]. El resultado final no decide sobre la calidad de los artistas, sino sobre la importancia de los contendientes. No importa la calidad intrínseca (aviso a los estructuralistas y partidarios de la «obra en sí»), sino

---

[232] D. FEENEY, *The Gods in Epic...*, pág. 191: clásico, perfectamente centrado, equilibrado y enmarcado, altamente moral y de contenido didáctico.

[233] D. FEENEY, *The Gods in Epic...*, pág.192: «El péndulo de Ovidio nunca se detiene en su oscilación entre los polos de Minerva y Aracne, los cánones épico y neotérico».

el veredicto de una figura de autoridad que es juez y parte[234]. Minerva castiga a Aracne por su orgullo e insubordinación, pero el narrador diegético no se manifiesta, salvo diciendo que ambas son iguales por la belleza de su obra[235].

Los relatos intercalados plantean claramente la cuestión de la autoridad de los narradores. El primer narrador que introduce Ovidio es Júpiter, la escena, el Olimpo, al que se califica como el Palatino del Cielo, con lo que la equiparación de Júpiter con Augusto se realiza con facilidad. Júpiter plantea en el *Concilium Deorum*, el lugar de más autoridad de los relatos épicos (ahora reforzado por su asimilación al senado augústeo), el castigo de la humanidad por la impiedad reinante, de la que sirve como ejemplo la historia de Licaón. Se ha observado cómo el relato de Júpiter a los dioses tiene varias e importantes contradicciones internas que permiten descubrir una flagrante desproporción entre el crimen y el castigo. El desarrollo del caso ejemplar desmiente las razones alegadas por el poder para adoptar una decisión tan trascendental como la de desencadenar un diluvio. Se desliza así un mensaje evidente y (quizás) uno oculto: hay que considerar las razones alegadas por el poder (sea Júpiter, las Musas o Minerva en sus desafíos), aunque éstas no siempre resultan convincentes desde el punto de vista de la verdad o de la estética, por lo que aferrarse a esta manera de leer detallista y cuidadosa puede ser peligroso. La verdad y el arte tienen un significado oficial,

---

[234] *Met.* VI 129-130, dice que ni Minerva ni la Envidia tendrían nada que reprochar a la obra de Aracne. D. FEENEY, *The Gods in Epic...*, págs. 243-247, analiza en detalle el episodio de Palas y la Envidia en *Met.* II 752-786, concluyendo que Palas también es una divinidad envidiosa. En última instancia, por tanto, Aracne es un arquetipo del artista humano «destruido (como Ovidio) por el encuentro directo con el poder del mundo que está intentando describir»: *ibid.*, pág. 193.

[235] *Cf.* G. P. ROSATI, «Narrative Techniques...», pág. 297.

que es el que imponen las instancias de poder. En esa línea son numerosos los oyentes de historias, sobre todo hasta el libro VIII, que terminan siendo castigados por no creer en la verdad de historias más o menos fantásticas. Descreer, aunque propiamente no se trate de una incredulidad política, puede ser arriesgado[236]. Los desafíos artísticos o la incredulidad manifiesta suelen ser castigados en el relato, pese a que, por otra parte, narradores con autoridad incurran en contradicciones, errores o abusos manifiestos.

No quisiéramos dejar de interpretar un importante rasgo narratológico como es el crecimiento en proporción de los relatos intercalados a medida que progresa la tercera péntada del libro. Este incremento debe ponerse en relación con otro tropo de la reflexividad que aparece en un lugar prominente: la descripción de *Fama*[237]. Esto tiene un sentido indiscutible. Cuando aparece el material más conocido y más tratado por la tradición, como son nada menos que el espacio temático ocupado en la leyenda heroica por la *Ilíada*, la *Odisea* y la *Eneida*, el narrador introduce la *Fama* para indicar lo aficionada que es a las historias fingidas y la virtud que tiene para aumentar y modificar los relatos que recibe de la tradición[238]. En pocas palabras: para apartarse de ella. A partir de entonces procedemos a una reinterpretación de *fama est* o expresiones similares, que atribuyen la autoría de las historias a la tradición mediante la llamada nota a pie de página alejandrina, sin que sepamos si el narrador está apuntalando su historia con una versión de la tradición o inventando y añadiendo por cuenta propia, como sue-

[236] *Cf.* S. M. WHEELER, *A Discourse...*, pág. 185.

[237] *Cf.* A. BARCHIESI, «Narrative Technique...», págs. 195-196; G. P. ROSATI, «Narrative Techniques...», págs. 298-99; G. TISSOL, «The House of Fame...», págs. 307-309.

[238] S. M. WHEELER, *A Discourse...*, pág. 164; G. TISSOL, «The House of Fame...», págs. 307-309.

le hacer la *Fama*[239]. En efecto, al llegar a los mitos más conocidos por la literatura épica tradicional —Aquiles, Ulises, Eneas— el narrador se desentiende de la responsabilidad de contar su propia versión y cede la palabra a numerosos narradores secundarios que, como en el caso del viejo Néstor, se revelan poco fiables, omitiendo datos fundamentales, como le hacen notar algunos oyentes. Ya en la *Odisea* se había puesto en marcha la convención del narrador secundario mentiroso: Homero no respalda las fantásticas aventuras de Ulises y él nunca se refiere a ellas con su propia voz en lo que queda de *Odisea*, mientras que la tradición posterior hace de Ulises un personaje mendaz.

El procedimiento narratológico de abrir un nuevo nivel narrativo plantea la cuestión de la responsabilidad que incumbe al narrador principal por las palabras del secundario. Solodow, al confundir autor real y autor implícito o narradores internos, está atribuyendo todas las opiniones a Ovidio y convirtiendo un texto de ficción (con sus múltiples juegos de rol, en el que debemos entrar todos, autor y lectores) en una especie de manifiesto aseverativo, en un texto serio, perteneciente a la vida cotidiana, donde el enunciador, un personaje histórico, es sometido a las cuestiones de verdad o falsedad que deben ser respaldadas por él[240]. Sin embargo, había en la interpretación romana de los escritos una especie de judicialización que atribuía la responsabilidad de la palabra a sus supuestos narradores y no al narrador principal. Por ejemplo, Horacio debía tener mucho cuidado cuando representa-

[239] *Met.* XII 57-58: «... *mensuraque ficti / crescit et auditis aliquid novus adicit auctor*». Sobre este tema consúltense también los capítulos 2.6, y 6.1, con la correspondiente bibliografía.

[240] *Cf.* J. B. Solodow, *The World of Ovid's...*, pág. 41; casi inmediatamente contesta a esto A. Barchiesi, «Voci e instanze narrative nelle *Metamorphosi* di Ovidio», *Materiali e Discussioni* 23 (1989), págs. 55-57 y *passim*; véanse también G. P. Rosati, «Narrative Techniques...», págs. 273-274, y S. M. Wheeler, *A Discourse...*, págs. 67-68 y 74.

ba a Mecenas en sus obras, porque en buena medida la imagen pertenecía a Mecenas y no al autor literario. Tal era la autonomía de la voz de otros personajes (sobre todo aquellos que tenían gran autoridad social) que les pertenecía a ellos y no al autor. Por eso, por extensión, éstos se resguardaban tras sus narradores en las obras literarias cuando exponían opiniones extravagantes o que no querían respaldar en nombre propio.

Catulo primero y más tarde Ovidio[241] intentaron distinguir entre el autor representado —su persona poética— y el autor real o representante, pero Augusto, como Solodow, unificó estas distinciones narratológicas en una sola y atribuyó al autor real la responsabilidad del mensaje literario, privándolo de parte de sus derechos civiles y relegándolo al exilio en Tomi. Quizás el mayor triunfo de la técnica narrativa y sus implicaciones lo constituye el juicio de Flaubert, acusado de inmoralidad por haber escrito *Madame Bovary*. En un régimen autoritario como el del Segundo Imperio la defensa de Flaubert consiguió convencer al jurado de que el narrador que presentaba el adulterio exponía imparcialmente un caso, pero no tomaba partido por la adúltera, con lo que un rasgo narrativo, la famosa impasibilidad flaubertiana, que producía un estilo irónico y mostraba un narrador por encima de sus personajes, resultó pertinente judicialmente hablando, y contribuyó a que el autor civil saliera absuelto gracias a sus cualidades como narrador.

Ahora bien, casi nunca es posible deducir de la obra de Ovidio un mensaje unívoco. Por ejemplo, la independencia y la responsabilidad de los narradores secundarios que hemos defendido hace un momento resulta flagrantemente violada en el episodio

[241] CAT. 16 5-6: *«nam castum esse decet pium poetam / ipsum, versiculos nihil necesse est»;* OV. *Tristes* II 353-356: *«Crede mihi, distant mores a carmine nostro / (vita verecunda est, Musa iocosa mea) / magnaque pars mendax operum est et ficta meorum: / plus sibi permisit compositore suo».*

de Argos. Allí Mercurio, un narrador secundario, cuenta a Argos la historia de Pan y Siringe[242]. A medio cuento Argos se queda dormido, con lo que, si nos atenemos a la historia —a lo que Ovidio dice que pasó en la realidad—, Mercurio lo mata inmediatamente cortándole la cabeza. Sin embargo, si nos volvemos al relato (no a la historia) nos encontraremos con que el narrador principal nos cuenta en estilo indirecto, durante unos trece versos *(Met.* I 700-712), *lo que Mercurio iba a contar a Argos.* Aquí sí que el narrador ha recuperado su autoridad, en este caso literaria, sobre el discurso: termina la historia de Pan y Siringe, que Argos no puede oír por estar dormido, porque considera interesante que su lector la oiga. El lector le importa al narrador más que Mercurio y su misión. A su vez, lo hace en estilo indirecto, porque ya ha contado algo muy parecido en el mismo libro, la historia de Apolo y Dafne. Como responsable estético del conjunto, no quiere dejar a los lectores sin relato, pero tampoco desea dormirlos repitiendo algo parecido a lo ya narrado. Aquí está el narrador principal por encima de los personajes y sus relatos intercalados. Aquí asume plenamente su función planificadora. Aunque pudiera distinguirse, como Barchiesi[243], entre autoridad y responsabilidad, atribuyéndole la primera a Ovidio en el plano de la estética, pero privándole de la segunda, que tendría que ver con una planificación integral del argumento (estética, pero también moral y política), quizás estas intervenciones «técnicas» del narrador principal por encima de los secundarios contribuyan a minar la independencia de éstos. No todos hilan tan fino.

Finalmente, quisiéramos enlazar la apertura del relato a las múltiples versiones de los personajes independientes del narrador principal con la existencia de múltiples versiones literarias

[242] *Cf.* G. P. Rosati, «Narrative Techniques...», págs. 274-275.

[243] «Venus's Masterplot: Ovid and the Homeric Hymns», en Ph. Hardie, A. Barchiesi, S. Hinds, *Ovidian Transformations...*, págs. 199-200.

—intertextualidad— anteriores al narrador entre las que éste debe elegir. Pensemos en el caso del Aqueloo. Barchiesi ha mostrado cómo un río desbordado, que es el que narra, constituye uno de los tropos calimaqueos más gastados para aludir a los grandes géneros. Pero también ha reparado en cómo las historias que se cuentan en esa reunión proceden de Calímaco y están contadas en un estilo hinchado, precisamente el contrario a las pretensiones estéticas del Batíada. Más aún: uno de los oyentes, Perseo, oye historias semejantes a otras de las que él mismo fue protagonista. Todas estas relaciones intertextuales ponen de manifiesto un fondo de historia literaria implícita que ha de ser puesta en conexión directa con los múltiples niveles y situaciones narrativas del interior del relato. Los autores literarios externos al libro son evocados a veces por los narradores internos, con lo que la multiplicación interior de voces simboliza la multiplicidad de fuentes literarias[244]. No hace falta volver al caso de *Fama* (niveles metadiegéticos dentro del relato y densidad intertextual fuera de él), ni queremos recordar que, cuando Ovidio habla de Teseo, Ariadna o Baco y renuncia a contar sus historias en detalle, está haciendo también historia literaria implícita al remitirnos a versiones más conocidas y plenas[245]. Como a propósito del tiempo o las transiciones entre historias, también reina la elipsis cuando hay narradores secundarios que no cuentan lo que se espera de ellos[246] o cuando el narrador

---

[244] *Cf.* S. MYERS, *Ovid's Causes...*, págs. 71-75.

[245] R. J. TARRANT, «Roads not taken: Untold Stories in Ovid's *Metamorphoses*», *Materiali e Discussioni*, 54 (2005), pág. 72, explica que Ovidio prefiere ampliar la historia de Dédalo e Ícaro en vez de las de Teseo y Ariadna por razones de coherencia intratextual con lo que resta del libro VIII: frente a su opinión, creemos que no se ocupa en detalle de estos últimos personajes porque ya Catulo había dado, en el poema 64, una versión épica de ellos.

[246] *Cf.* S. M. WHEELER, *A Discourse...*, pág. 183, a propósito de Perseo, por más que él lo encuadra dentro de la categoría de auditorios no cooperativos. En

principal elude embarcarse en sendas demasiado conocidas. De nuevo la narratología y la intertextualidad se entrecruzan para explicar fenómenos que influyen en la difícil interpretación del relato.

6. EL MITO EN OVIDIO

6.1. *Mito e invención*

Debemos partir de una paradoja: Ovidio, el artista literario augústeo con un sentido más acusado de su propia singularidad, nos ofreció con sus *Metamorfosis* la más acabada y sistemática visión de la mitología que nos ha transmitido la Antigüedad Clásica. ¿Mitología griega o romana? Salvo unas pocas leyendas de los últimos libros, todo el material ovidiano es griego. ¿Se limitó entonces a ser un mero compilador de algo cuya idea ya existía, un mero mitógrafo, él, que tenía conciencia de ser el más dotado artista literario de la época augústea? Procedamos a disipar enseguida algunos equívocos. Los rasgos habituales que entran en una definición de mito[247] —narración, sociedad oral,

---

todo caso, hay un juego continuo del narrador en esta parte, porque elude contar en detalle la historia de Medusa, el gran hecho heroico de Perseo; *cf.* G. P. ROSATI, «Narrative Techniques...», pág. 189, y nuestro comentario *ad loc.*

[247] F. GRAF, *Il mito in Grecia*, Venezia, 2002², págs. 1-7; C. GARCÍA GUAL, *La mitología*, Barcelona, 1987, pág. 12; M. BEARD, «Looking (harder) for Roman Myth: Dumézil, declamation and the problems of definition», en F. GRAF (ed.), *Mythos in mythenloser Gesellschaft: Das Paradigma Roms*, Stuttgart-Leipzig, 1993, págs. 62-63, sostiene la necesidad de adoptar un modelo de comprensión del mito que no sea «helénico-Levi-Straussiano», si bien es consciente de la dificultad de lograrlo; *cf.* asimismo D. FEENEY, *Literature and Religion at Rome*, Cambridge, 1998, págs. 47-75.

tradicionalidad, imágenes imborrables, tiempos primordiales, mente o pensamiento primitivo— no se aplican a Ovidio, que vive en una sociedad urbana, cabeza de un imperio capaz de tomar prestado, de apropiarse o de reutilizar todos los bienes materiales y culturales que ha producido el mundo bajo su mando; una sociedad en la que la escritura ya se ha difundido, las bibliotecas públicas comienzan a ser habituales, el arte literario ha alcanzado su cima y la tradición no se produce colectivamente, sino que es manipulada políticamente por el poder y sus expertos, expresándose mediante palabras, imágenes, grandes rituales y grandes espectáculos.

Ovidio recibe el mito de la tradición literaria griega y romana. Al mismo tiempo, conocía las especulaciones exegéticas a que lo habían sometido las diversas escuelas filosóficas que se dejaban sentir en los literatos que él manejaba (pitagoreísmo y evemerismo en Ennio, epicureísmo en Lucrecio, estoicismo y pitagoreísmo en Virgilio), así como las reflexiones de Varrón sobre los mitos romanos o sobre las clases de mitos en general y sus relaciones con la religión y la verdad: *theologia physica, civilis, fabularis*[248]. Tampoco debía de ignorar las informaciones elaboradas por una clase de expertos en exégesis filosóficas del mito que, desde Crates de Malos hasta Varrón, pasando por diversos bibliotecarios augústeos, eran autores de programas iconográficos que, a través de la alegoría —una de las formas de enfrentarse a la verdad del mito— transmitían verdades de contenido político[249]. Más aún, se servía de las obras de mitógrafos o compiladores de mitos, habitualmente al

[248] *Cf.* F. Graf, «Myth in Ovid», en Ph. Hardie (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, pág. 109.

[249] J. C. Fernández Corte, «Los clásicos latinos: estética y política», en A. Alvar, F. García Jurado (eds.), *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 2001, pág. 255, nota 50.

servicio de literatos[250], sabía de las variantes que se producían en cada mito y, lo que es más importante, estaba al tanto de los métodos por los cuales los anticuarios o investigadores del pasado histórico-mítico eran capaces de reconstruir leyendas o historias de esos tiempos[251]: la etimología o la onomástica, que formaban parte de la formación gramatical, y los usos de la metáfora como origen de un relato, que se enseñaba en las escuelas de retórica y poética.

Horsfall ha puesto de manifiesto que hay una resistencia antigua y moderna a admitir que los autores, desde Homero en adelante, tengan el estatuto que tengan, inventan considerablemente. Incluso desde la época helenística, los autores más eruditos suelen ser también los más innovadores. Los poetas están imbuidos de las técnicas de los estudiosos del mito antiguo y saben cómo comportarse con el material o cómo dar la impresión de que lo manejan. Ellos son los primeros en hablar del carácter tradicional de sus invenciones. Con *dicitur, ut fama*, etc., Virgilio a veces se refiere a fuentes antiguas, en efecto, pero en otras ocasiones está dándole a su invención un barniz protector de aspecto tradicional. Según Porte[252], muchas de las alusiones de Ovidio, como la nota a pie de página alejandrina, son invenciones de material, y lo mismo sucede con la «autopsia», que era un recurso tradicional. La invención no se hace para asombrar, «sino con tacto, delicadeza y erudición, de manera que se oculten sus orígenes recientes mientras se provoca en el lector erudito curiosidad y se

[250] A. CAMERON, *Greek Mythography...*, págs. 264 y 274; A. BARCHIESI, *Ovidio, Metamorfosi...*, pág. CXXX.

[251] *Cf.* N. HORSFALL, «Mythological invention and *poetica licentia*», en F. GRAF (ed.), *Mythos in mythenloser...*, págs. 131-142. E. PIANEZZOLA, «Ovidio: dalla figura retorica al procedimento diegetico», en W. SCHUBERT (ed.), *Ovid. Werk und Wirkung, Festgabe für M. von Albrecht zum 65. Geburtstag*, Teil I, Fráncfort del Meno, 1999, págs. 331-342.

[252] Citado por N. HORSFALL, «Mythological invention...», pág. 139.

estimula su admiración por la capacidad inventiva del poeta»[253]. Merece la pena que tengamos en cuenta esta conclusión de Horsfall: la mitología de Virgilio u Ovidio no revela viejo material transmitido por bardos errantes en banquetes de nobles, como postulaba un romanticismo primitivista (o un primitivismo romántico) sobre los orígenes tradicionales de los mitos, sino técnicas helenísticas de estudiosos y literatos de primera clase[254].

Sentado que Ovidio y Virgilio no se limitan a aplicar técnicas literarias a un material tradicional, sino que también saben inventar ese material, sigamos más de cerca la invención ovidiana: la *inventio* consiste en seleccionar, buscar dentro del repertorio de situaciones similares, para poner palabras adecuadas a la nueva situación. Expresado de otra manera: Ovidio ha puesto palabras a imágenes que nos ha transmitido la tradición mitográfica o literaria (poco importa esto último). Sin embargo, su manera de hacerlo ha sido peculiar. No las ha obtenido de su imaginación, de modo que fueran palabras nunca dichas antes, sino que se ha movido entre un casi centón y un gigantesco pastiche. Como se trataba de un artista de genio, la nueva situación —o la situación tradicional— no sólo no desentona con el lenguaje y el pensamiento literarios más elevados y aprobados por la tradición, sino que se adapta a ellos y es realzada por ellos. De esta manera Ovidio crea y transmite una extraña sensación: aquello es a la vez familiar —pues el lenguaje no desentona, lo hemos oído ya más veces, en otros textos— y algo nunca visto, pues, efectivamente, aquella rara escena, situación, lance narrativo, etc., encuentra lo que conviene a su novedad[255].

---

[253] N. Horsfall, «Mythological invention...», pág. 140.

[254] N. Horsfall, «Mythological invention...», pág. 141.

[255] E. J. Kenney, A. D. Melville, *Ovid Metamorphoses...*, pág. XIII: «No es la facultad de inventar cosas sino de encontrarlas: el arte de descubrir y combinar los materiales a partir de los cuales puede ser construido un argumento». «Fertilidad *(copiousness)* de pensamiento».

Hay que insistir en la mezcla de técnica retórica y poética. Digamos que los lugares comunes de Ovidio son poéticos, no retóricos, por lo que no son comunes, sino que son textos que él, con su gusto peculiar e inimitable, de antólogo de pensamientos exquisitos, de centonista genial, supo seleccionar mejor que cualquier retórico o que cualquier imitador, incluso de primera fila. La selección no es un mero ropaje con el que reviste un contenido preexistente, para utilizar una vieja metáfora sobre el estilo. La situación, pese a ser conocida por la tradición mitológica durante siglos, carece de bases en la experiencia cotidiana, no es «realista» en nuestro sentido, por lo que requiere una técnica narrativa y verbal que esté a su altura. De ahí que, aunque la situación sea tradicional (en la mitología) y las palabras también lo sean (en la literatura), por obra de Ovidio se fusionan en una resultante nunca vista hasta entonces de una manera verdaderamente creativa. Como artista enormemente competitivo cambia historias, tradiciones, versiones diferentes del mismo mito: Ovidio inventa[256].

Algunos ejemplos: Prosérpina, al ser raptada por Plutón, es tan inocente que se preocupa más por la pérdida de las flores que había acumulado en el hueco formado por su vestido que por su seguridad personal; Filemón y Baucis, en presencia de Júpiter y Mercurio, tienen tiempo de calzar la pata de una mesa inestable con un trozo de vasija; Apolo, mientras persigue a Dafne, le pide que no vaya tan deprisa para evitar una caída que pueda dañarla y promete que él tampoco lo hará, un contraste llamativo entre el elemento galante y educado y la más bien primitiva actitud de perseguir una presa[257]. Segal[258] considera estos pasajes como ejemplos de la humanización del mito, que sabe intercalar en ese

[256] *Cf.* A. Barchiesi, *Ovidio, Metamorfosi*, pág. CXIV: «encuentra en un repertorio, no crea innovando».

[257] *Met.* V 399-400; VIII 661-662 ; I 510-511.

[258] *Ovidio e la poesia del mito*, Venecia, 1991, pág. 34.

mundo extraordinario o en escenas cargadas de *pathos* observaciones realistas. En esa lista encaja un conmovedor ejemplo de Virgilio: la barca de Caronte, acostumbrada a acoger almas inanes, se llena de una gran cantidad de agua al recibir el peso del enorme Eneas, un héroe vivo en toda la plenitud de su fuerza: (*En.* VI 414). Ese exceso de ingenio, la facultad de inventar de manera realista a partir de situaciones extraordinarias o fantásticas es lo que estamos denominando *inventio*. En otro autor puede producir un efecto de elevación épica del tono; en Ovidio, un toque de familiaridad o de humanización en el contacto con lo divino, pero en ninguno de los dos casos la invención es trivializadora. Nos atreveríamos a hablar, y no seríamos los primeros, de «realismo mágico»[259].

6.2. *Mito y narración. Fragmentación y sistematización del mito*

Las habituales definiciones del mito son equívocas. No se puede estudiar de la misma manera el mito entre nuestros contemporáneos primitivos, como hacía Lévi-Strauss, el mito en Grecia (a su vez es necesario distinguir entre una fase más o menos oral de la cultura griega y otra donde predomina la escritura)[260] y el mito en Roma (o, para lo que nos interesa, el mito en Ovidio)[261].

Para empezar, el mito no siempre se presenta en forma de narración, *mythos*. Vatin subraya que el mito, especialmente en la época arcaica griega, no nos llega sólo a través de los textos:

---

[259] A. Barchiesi, *Ovidio, Metamorfosi...*, pág. CXXIII.

[260] D. Feeney, *Literature and Religion...*, págs. 60-63.

[261] *Cf.* J. Fabre-Serris, *Mythe et poésie dans les Métamorphoses d'Ovide, Fonctions et significations de la mythologie dans la Rome augustéenne*, París, 1995, pág. 375, para la diferencia de los análisis de mitos en las sociedades sin historia y las históricas.

«Los pintores de vasos del siglo VI no tratan de contar una historia, ilustran los momentos perfectos: Teseo vencedor coronado por Ariadna, Dioniso casándose con una Ariadna inmortalizada. Los contadores de fábulas podrán vagabundear en las zonas de sombra, anudar los hilos esparcidos, coser y recoser. Los artistas de las generaciones siguientes sabrán aprovecharse»[262].

Esta divergencia de medios, el que se sirve de la imagen y el que se sirve de la palabra, más la mutua dependencia que siempre puede establecerse entre ellos, en culturas tanto orales como escritas, pone de manifiesto la dificultad de definir el mito y el *parti pris* que supone definirlo como relato por encima, por ejemplo, de imágenes dispersas que no forman series conexas[263]. Cameron detecta esta vocación cuando dice que el mito siempre ha sido usado alusivamente, en el seno de cualquier género, en forma de imágenes oscuras, *exempla* más o menos desarrollados, fábulas con sentidos alegóricos, etc. Ha mostrado cómo la tragedia es la primera en constituir propiamente un *mýthos* insistiendo en la importancia mitográfica de las *hypothéseis* trágicas[264]. Añadamos, entonces, que una vez más Aristóteles con su *Poética* o Platón con su tratamiento del mito dotan de sentido coherente, propio de la escritura, narrativo, lo que hasta entonces te-

---

[262] C. VATIN, *Ariane et Dionysos*, París, 2004, pág. 30. D. FEENEY, *Literature and Religion...*, págs. 58-59, llega incluso a sostener que algunos mitos se crearon para explicar pinturas o imágenes de origen oriental que los griegos no entendían.

[263] C. GARCÍA GUAL, *La mitología...*, pág. 12: «El mito es un *relato*». C. VATIN, *Ariane et Dionysos...*, pág. 30: Los naxios llegaron a pensar que existían dos Ariadnas, tal como lo cuenta Plutarco. «Sin embargo, convenzámonos, sólo hubo una hija de Minos, aliada de Teseo y, finalmente, esposa modelo y divina de Dioniso. Pero el mito antiguo crece en lo discontinuo y lo inconexo. Desarrollar el hilo de un destino novelesco es una invención reciente, la de los hombres que tratan, recogiendo migajas y harapos, de constituirse una historia y que conciben un decurso homogéneo del tiempo.»

[264] A. CAMERON, *Greek Mythography...*, pág. 238.

nía un estatuto más multiforme y variado, debido a la existencia del mito en sociedades orales, sin relación entre sí —lo que explica tanto las variantes dialectales como las míticas—, sometidas a intereses religiosos y políticos locales, etc., y dependientes de imágenes variadas y no de relatos autorizados. En ciertas épocas faltan relatos autorizados de los mitos.

Esta polarización entre fragmentación y unificación caracterizará el mito a lo largo de toda su historia. Como decíamos, no siempre es una historia completa, sino tambien *exemplum*, mera imagen, alusión oscura, detalle aislado que se integra en otras obras y se subordina a otros géneros, finalidades e intereses. Esta, digamos, capacidad natural del mito de prestarse fácilmente al seccionamiento en imágenes o de subordinarse a otros discursos lo predispone para una utilización didáctica, sea moral, religiosa o política. Llegados a la época de Augusto, cuando las artes plásticas adquieren un desarrollo extraordinario y el poder de las imágenes se muestra en todo su apogeo, el mito acentúa la función ejemplar y política que lo había acompañado desde Píndaro y la democracia ateniense en su doble versión dramatizada (la tragedia) y plástica (el Partenón y sus relieves). Heredero de los monarcas helenísticos de Alejandría y de Pérgamo, el *princeps* se rodea de expertos en iconografía, que también lo son en literatura (gramáticos, anticuarios), para que seleccionen de entre una serie de mitos los convenientes a sus intereses políticos[265].

Fabre-Serris pretende enfrentar la manipulación de los mitos que puede realizar un artista o un literato —por ejemplo Ovidio— y la que realiza el poder político: la literatura griega muestra de forma suficiente cómo esa manipulación y ese (eventual) enfrentamiento entre las versiones del poder y las del escritor viene ya de antiguo. Bastaría echar mano —y Ovidio a

[265] *Cf.* J. C. FERNÁNDEZ CORTE, «Los clásicos latinos...», pág. 255, nota 50; J. FABRE-SERRIS, *Mythe et poésie...*, *passim*.

veces lo hace— de la intertextualidad para mostrar la capacidad de un texto para incorporar versiones anteriores del mismo, con otras interpretaciones (pensemos en la figura de Ariadna, por ejemplo, en Catulo y Ovidio) con el fin de mostrar que la interpretación del poder es una más entre muchas: se trataría de seguir mínimamente la dispersión literaria del mito, en la que cada variante iconográfica aportaría un estrato de sentido[266].

Pero, frente a estas variantes individuales de una historia, propias después de todo de cualquier autor literario culto, Ovidio sustituye la narración de un solo mito por la narración de toda la mitología. Concomitantemente, cada mito no es tratado a la manera de un *exemplum*, fragmentaria o alusivamente, sino que es objeto de un desarrollo narrativo[267]. Por supuesto que Ovidio conocía el uso fragmentario: a veces describe mitos seleccionando una imagen gráfica famosa, como hace Aracne, mientras que otras veces comprime en un oscuro verso lo que equivale a una narración entera. Fabre-Serris, como tantos otros, se interesa por la sistematización ovidiana de un cuerpo de historias, por su organización en lo que ella llama ciclos (como el de los pájaros delatores del libro II), donde se imbrican distintos finales y distintas interpretaciones morales para historias similares. Al enfrentar la proliferación (de variantes y de sentidos de historias similares) con la selección de pocas historias mitológicas con sentidos edificantes que hace el poder político en mitos ya construidos por sus aparatos ideológicos, el artista Ovidio denunciaría implícitamente la manera reductora que éste ha aplicado.

Sin embargo, resulta más importante que la idea misma de enfrentamiento entre variantes perseguir las implicaciones de una característica fundamental del *corpus* ovidiano, la sistematiza-

---

[266] *Cf.* C. Vatin, *Ariane et Dionysos...*, a propósito del mito de Ariadna y Dioniso.

[267] J. Fabre-Serris, *Mythe et poésie...*, pág. 353.

ción. Partamos de esta acertada reflexión de Fabre-Serris[268]: «Se debe, en conclusión, notar la profundidad de la reflexión ovidiana sobre los mitos. La elección de las versiones, el seccionamiento en motivos y secuencias, su reagrupamiento en ciclos, la elaboración de las transiciones, descansan en análisis narrativos fundados en una observación: los mitos, cuando se los considera en relaciones recíprocas, aparecen constituidos por elementos singulares o divergentes. El principio se aproxima al de los análisis estructurales: para Lévi-Strauss, el mito está formado por *un encadenamiento de grandes unidades semánticas*, los mitemas, y es precisamente con relaciones de oposición, de inversiones y de analogías como procede el pensamiento mítico».

Tras la utilización a fondo en Grecia de la naturaleza narrativa del mito[269], quizás gracias a la tragedia y sus resúmenes, deseamos destacar, con Fabre-Serris, el hecho de que Ovidio aplicara su portentosa técnica narrativa a cada mito y el carácter sistemático de su trabajo. Pero deberíamos insistir también en que, haciendo eso, Ovidio inventó la mitología, porque nadie, hasta entonces, se había atrevido a proceder en esa escala y con esas proporciones: «La gran innovación de Ovidio fue entretejer *todas* sus metamorfosis, más de doscientas, en una narración continua, una narración al menos tres veces tan larga como todo el poema de Nicandro. Ciertamente no tuvo ningún predecesor en esta asombrosa empresa»[270].

---

[268] *Mythe et poésie...*, pág. 364.

[269] A. CAMERON, *Greek Mythography...*, pág. 238, destaca que muy pocos poetas ofrecían una narración directa incluso de las historias más famosas y subraya la importancia de las *hypothéseis* trágicas para la constitución del mito como narración. También incluye el detalle de que Partenio, en el prólogo a su colección de *Eroticá Pathémata*, decide contar el mito *autotelos*, «independientemente», porque los poetas, según dice, no lo hacen.

[270] *Cf.* A. CAMERON, *Greek Mythography...*, pág. 301. Para la misma idea, K. GALINSKY, *Ovid's Metamorphoses*, pág. 4; L. P. WILKINSON, «The World

Procediendo como un mitólogo o un antropólogo o folclorista moderno, Ovidio reúne las variantes, inventa transiciones, agrupa en ciclos, establece contrastes, provocando que el lector entre en el juego de analogías y semejanzas y destruyendo, en efecto, las lecturas fáciles y simplistas de todos y cada uno de los mitos. Pues nuestro autor esboza sentidos y exégesis, pero no las persigue en detalle, lo que no significa que no conozca el uso simbólico que se puede hacer de los mitos. Prepara para lecturas, pero raramente las completa. Es tal la cantidad de material y de sugerencias que maneja que permite que todo fenómeno mitológico se ponga en la perspectiva adecuada. Ovidio inventa así la mitología como material narrable y relatable, como material estético, pero tampoco niega a cada una de las grandes imágenes de los mitos la perspectiva simbólica, al conocer a la perfección los usos exegéticos a que han sido sometidas. Aparte de esto, sabe sacar partido del carácter enciclopédico de su empresa al arrojar sobre el conjunto de los mitos una visión que, en efecto, no lo aleja demasiado de los antropólogos modernos. Barchiesi resume la cuestión con brillantez[271]: «Después de haber experimentado los mitos de Ovidio, se llega a poner en discusión las más elementales oposiciones existentes en toda cultura: divino y humano, humano y animal, cazador y cazado, alimentos y usuarios de los mismos, yo y otro, sujeto y

of *Metamorphoses*», en N. I. Herescu (ed.), *Ovidiana*, pág. 241-244. Una vez sentada la idea de que la invención ovidiana era de una escala sin precedentes, A. Cameron, *Greek Mythography...*, pág. 301, efectúa la siguiente matización: «Pero una vez que dejamos a un lado este infundado dogma moderno, es realmente posible que algún predecesor, poeta o mitógrafo, diseñara ocasionales vínculos ingeniosos entre transformaciones, o yuxtapusiera historias similares... Debemos tener en cuenta que la investigación más reciente ha identificado complejos vínculos entre poemas individuales y grupos de poemas en los libros de poesía helenísticos».

[271] A. Barchiesi, *Ovidio, Metamorfosi...*, pág. CXXIX.

objeto, falso y auténtico, masculino y femenino, vivo y muerto, incesto y amor, parentesco y extrañeza, matrimonio y guerra, artificial y natural». No es extraña, entonces, la relación de la mitología ovidiana con la moderna.

6.3. *Selección, sistematización y creación de la mitología grecorromana en la época augústea*

Las *Metamorfosis* se escriben en la fase más madura de la cultura augústea. El libro supone la invención de la mitología por parte de Ovidio. Para entender a fondo qué significa esto vamos a usar dos modelos: el primero sigue fundamentalmente el importante libro de D. Feeney *Literature and Religion at Rome*, y aplica la teoría foucaultiana del discurso, con el fin de poner de manifiesto los aspectos culturales que propician la invención de la mitología. El segundo es un modelo literaturista, que se centra en la singularidad de la obra y su contribución a las intepretaciones que la Roma augústea hacía de su propio momento histórico.

Usamos un relato, «una narrativa», como mejor forma de explicar la relación entre el discurso cultural de la mitología y su discurso literario.

Ya desde la época monárquica y la época republicana temprana se deja sentir en Roma un cuerpo de influencias griegas, de tipo cultural y religioso, pero también artístico, que preceden a la aparición de la literatura propiamente dicha. Esta literatura, en la medida en que, por necesidades políticas, reinterpreta y adapta a contextos romanos muchos mitos griegos, debe ponerse en correlación con ceremonias religiosas o monumentos arquitectónicos, unas y otros dedicados y consagrados por miembros de la poderosa aristocracia en actos de significado político que repercuten en la vida de la comunidad.

Nos alejamos así de una interpretación del mito relacionado con la «literatura en sí», cuya principal preocupación sería indagar fuentes o influencias literarias, orígenes y originariedad del material, o el comienzo de la aplicación de técnicas exclusivamente retóricas o poéticas. En vez de preguntarnos por los orígenes de los elementos propios de una sociedad letrada, en los que ya puede darse la literatura, estudiamos el mito como parte de un discurso que supera en importancia a lo meramente literario en una sociedad con escasas letras para adentrarnos en la indagación de sus funciones culturales. Nuestra tesis, recogida por Feeney, es que el mito griego llegó a Roma con anterioridad a la literatura. Estaba relacionado con ceremonias de culto o con imágenes que decoraban los monumentos. Por eso lo situamos en correlación con otros discursos contemporáneos, como el de la religión o el de la política (propaganda incluida).

Según este modelo de interacción, para hablar del mito no tenemos en cuenta las categorías propiamente literarias o «literatura en sí», pese a que los textos poéticos augústeos ya eran equiparables a los de los griegos clásicos por las excelencias de su lenguaje, y no cedían en nada a los de Calímaco y los helenísticos por la sutileza de sus técnicas narrativas. Pero estas técnicas, que formaban parte del equipamiento y del utillaje de un poeta, eran menos relevantes que las funciones que cumplían: someter la historia de Roma a un proceso de neomitificación y reinterpretación, usando —en el caso de la *Eneida*— las poderosas imágenes de la guerra de Troya y del viaje fundacional de Roma. En la época augústea se dio una poderosa naturalización y romanización de los mitos (griegos) originarios mediante la actualización de sus significados en mensajes que sirvieran al nuevo Estado. En ese proceso, y siguiendo tendencias de la cultura latina, se exaltó a personajes culturalmente mestizos, verdaderos intermediarios culturales, como Hércules, Evandro, Uli-

ses, Diomedes, etc., griegos que pasaron o se establecieron en Italia y que facilitaban el contacto.

Pero la época augústea no se presta a una lectura unilateral y simplista o basada únicamente en la *Eneida.* Como sociedad madura, urbana y cabeza de un imperio, portaba en sí tendencias particularizadoras, como puede ser su interés por el pasado y la historia de Roma, pero también universalizadoras. Augusto, para dominar el espacio y el tiempo de su imperio, fomenta el desarrollo de la geografía y la cronología hasta un grado sin precedentes, elaborando gigantescos mapas y unificando el calendario. El saber también había ido acumulándose en bibliotecas. La sistematización y catalogación de los mitos que realiza Ovidio comparte con la sociedad en que vive esas tendencias a la globalización del saber. En el marco de una historia universal que habían elaborado algunos de los historiadores o anticuarios de la generación anterior (Cástor de Rodas, Varrón), Ovidio ofrece una visión sinóptica a los mitos de los griegos, que hasta entonces estaban arraigados en sus propias historias orales o habían pasado parcialmente a los manuales mitográficos o a diversas obras literarias. De esta manera, el discurso sobre los mitos, que o bien había impregnado múltiples versiones de diversos géneros literarios, o bien había servido como auxiliar, como material y como suelo cultural, a variadas actividades políticas, religiosas o artísticas, en Grecia y Roma, se convierte ahora en una obra literaria de alcance universal, en un libro titulado *Metamorfosis.* Su amplitud cronológica (desde el comienzo del mundo hasta su propia época) y su carácter universal y sistemático, griego y latino, propició que fuera considerado como una enciclopedia mitológica. Con ello se cometía el error de creer que la obra de Ovidio sólo suponía un avance cuantitativo con respecto a algo ya existente, la mitología, cuando era en realidad su fundadora.

Esto último nos obliga a admitir que la mitología griega en realidad se fundó en Roma como lo que se considera actualmen-

te que es, a saber, mitología grecorromana o clásica. Y, correspondientemente, que el mito griego, en su parada romana u ovidiana, sufrió considerables modificaciones para adaptarse a su ambiente o a su autor. Es sabido, en efecto, que los mitos, tanto en sociedades orales como en las que usan de la escritura, son repertorios de historias arcaicas para dar respuestas a problemas contemporáneos, por lo que está en su naturaleza una constante modernización y adaptación. Por esa razón, cuando Ovidio acometió su empresa se enfrentaba a otras utilizaciones contemporáneas de su cultura.

Ésta, siguiendo tendencias romanas a emplear el mito con fines político-religiosos, había seleccionado, dentro del conjunto de mitos griegos, un *aítion* sobre la fundación de la ciudad que explicaba sus orígenes. El surgimiento de Roma se explicaba como una mezcla de cultura griega y elementos autóctonos para lo cual se había producido un viaje fundacional desde una ciudad periférica de la cultura griega, Troya, hasta el solar de la raza latina. La fusión de culturas, la relación con Grecia, el viaje desde un Oriente civilizador a un Occidente primitivo ya denotaba, a propósito de los orígenes de Roma, un intento de aclimatar una herencia y un patrimonio cultural ajenos. No es nuestro propósito repetir aquí el mensaje de la *Eneida* ni las lecturas interesadas que de él hizo Augusto, multiplicando con todos los medios públicos a su alcance, en monumentos y ceremonias cívicas de todas clases, una interpretación de la relación de Roma con Oriente, Grecia, los dioses y el destino.

La cuestión que cabe plantearse es si la yuxtaposición que se da en la cultura augústea tardía entre un mito fundacional y una colección universal de mitos es una relación de oposición, una respuesta determinada de Ovidio a los usos que Augusto había hecho de la *Eneida*, o, simplemente, la explotación en términos culturales de otra de las tendencias existentes en la sociedad augústea, la tendencia a la universalización. Para Bar-

chiesi, la manera en que Ovidio se sirve del modelo de la *Eneida* es un ejemplo de tratamiento irónico. El mito de fundación, el paso de Grecia a Roma, es realizado aquí por personajes griegos monstruosos, paradójicos, múltiples, que le arrebatan a Eneas el honor de haber llegado primero y que en su pasaje de Oriente a Occidente verdaderamente distraen al lector. «El poeta no tiene necesidad de una dominante virgiliana y romana porque es él mismo el árbitro del paso desde Grecia al nuevo mundo latinizado»[272]. Esta interpretación es ampliada por Fabre-Serris, empeñada en mostrar que la multiplicación de los mitos que realiza Ovidio, asignándoles una variedad de interpretaciones, pone de relieve el absurdo de los reducidos usos augústeos. La *Eneida* utilizaba un mito en funciones de *exemplum*, mientras que Ovidio, con su montaje narrativo, esto es, sirviéndose de historias secundarias que reiteraban las transiciones de personajes de Grecia a Roma (Glauco y Escila, por ejemplo), reduce el valor probatorio del *exemplum* de Eneas al aducir una serie de personajes griegos (fundación de Crotona, Hércules, Pitágoras, la serpiente de Asclepio en el libro XV) que muestran la posibilidad de que historias similares tengan diferentes significados: «La función de las digresiones consiste entonces en impedir que el mito contado en el relato principal sea contado como *exemplum*: el montaje narrativo de la *Eneida* ovidiana le quita al antepasado de los Julios toda posibilidad de ser considerado como modelo. En otros términos, en las *Metamorfosis* el *exemplum* nunca tiene tanto valor como cuando su función de prueba por analogía sirve para poner en cuestión un elemento de la ideología augústea»[273].

La creación de la mitología por parte de Ovidio, con la universalización del marco y la multiplicación de historias simila-

---

[272] A. BARCHIESI, *Ovidio, Metamorfosi...*, pág. CXLI.

[273] J. FABRE-SERRIS, *Mythe et poésie...*, pág. 373.

res, provoca un movimiento de generalización de las interpretaciones que contrasta con los usos «particularizantes» del mito. No obstante, la dinámica universal/particular tiene varios aspectos. Ya hemos mencionado la paradoja de que la mayor y más sistemática colección de mitos que nos ha transmitido el mundo antiguo está firmada por el autor literario con mayor conciencia de su condición de artista de la literatura romana (exceptuando, si acaso, a Horacio). Por lo tanto, no podemos adoptar la perspectiva de la mitología y decir, a la manera de Barthes, que Ovidio no fue sino una estación más en el camino del mito desde Grecia hasta Occidente, reduciéndolo a un mero compilador, sino que debemos atender a su impronta de artista que poseía una conciencia desusadamente aguda de su condición. Esta capacidad autorreflexiva, que hemos comprobado también en los demás aspectos de su carrera poética: géneros, intertextualidad, intratextualidad, etc., tiene como efecto que Ovidio «ocupe» (o quizás responda) en su obra a muchos de los temas exegéticos que el mito planteaba en su época. Por ejemplo, la justa entre Minerva y Aracne plantea a lo vivo la selección que el poder y la estética oficiales pueden realizar dentro de unos pocos mitos, en contraposición al hecho de que los artistas no oficiales, como Aracne, multiplican las historias y aportan temas distintos y más escabrosos por los que, en última instancia, resultan castigados. En consonancia con esta singularidad y reflexividad, poco cabe esperar que Ovidio se limite a hacer proliferar los mitos griegos sin adaptarlos no ya a su propia estética, sino también a la sociedad romana, distinta culturalmente de la griega. Pues de la misma manera que era agudamente consciente de las implicaciones culturales que tenía el viaje de la cultura griega hacia Italia, simbolizadas en sus modificaciones a la saga de Eneas, también sabía que otros muchos mitos griegos necesitaban de una adaptación cultural. Ovidio, por lo tanto, no sólo inventó la mitología en general, sino la

mitología grecorromana en particular y, más todavía, la mitología desde una poderosa óptica de artista[274]. En palabras de M. Beard, se puede pensar la cultura griega en Roma en dos sentidos diferentes: «Primero, ¿hasta qué punto la reinscripción de un mito griego en un contexto romano no llega a convertir ese mito en un mito romano, sea cual sea su origen? Segundo, ¿hasta qué punto Grecia y la cultura griega mismas no son siempre un mito romano? ¿No es "Grecia" en Roma necesariamente un "mito romano"[275]?».

Por ejemplo, la tradición genealógica griega tenía la finalidad ideológica de contribuir a formar un sentimiento de la helenidad común al demostrar que las dinastías reinantes de las distintas ciudades estaban unidas entre sí por numerosos vínculos. Ovidio la modificó espectacularmente[276]: «Lo que se ofrece aquí es una especie de Catálogo de las Mujeres despojado de los nacimientos y las genealogías regulares. Las dinastías reales aparecen despiezadas y revueltas en incidentes prodigiosos, los embarazos están acechados por transformaciones y prodigios, los amores llevan a incestos, hermafroditismos, transexualidad, homoerotismo, violencia, votos de castidad, tragedias conyugales... Nada en este poema parece interesar más que el hecho de que lo anómalo y la fecundidad de las familias llevan con frecuencia al exterminio y la soledad. Ciertamente es una opción a favor de lo maravilloso y lo paradójico, pero es también un modo de hacer cuentas en negativo con la tradición genealógica». Así pues, la selección y yuxtaposición de historias que realiza Ovidio transforman, desde luego, la función que cumplían en su sociedad originaria, pero, especialmente, ponen de manifiesto las tendencias

---

[274] A. Barchiesi, *Ovidio, Metamorfosi...*, pág. CXXXIV.

[275] M. Beard, «Looking (harder)...», en F. Graf (ed.), *Mythos in mythenloser...*, pág. 50, nota 15.

[276] A. Barchiesi, *Ovidio, Metamorfosi...*, pág. CXXXV.

estéticas del autor al convertir el sentido originario de la organización genealógica en un auténtico contrasentido que apuesta por lo teratológico, lo monstruoso, lo extraordinario y lo excepcional en las uniones humanas. Anomalías y disfunciones de la genealogía. Esta apuesta por lo espectacular y lo interesante desde el punto de vista narrativo es, en buena medida, resultado de la transposición de las historias fuera de su ambiente cultural originario[277].

Ovidio sabe descubrir qué cosas son demasiado locales y no interesan y cuáles, por el contrario, pueden satisfacer los gustos del lector que él pretende crear. Con su sucesión en el relato de Medeas, Ariadnas, Escilas, Biblis, Mirras, multiplica narraciones originarias de tema similar u opuesto (exogamia, endogamia), hasta tal punto que se podría decir que, a fuerza de insistir en una misma técnica, la del monólogo interior, las superficializa o las banaliza, confirmando así las acusaciones que Galinsky dirigía a su tratamiento poco problemático del mito. Pero esto, como sucede con la repetición de *loci amoeni*, raptos, huidas y violaciones, termina por generalizar (a fuerza de superficialización y banalización, si se quiere) lo que hasta entonces había sido propiedad de una cultura. Quizás, gracias a Ovidio, todos esos personajes abandonen su aura de profundidad mítica ancestral para pasar a ser prototipos de «abandonadas», «incestuosas», o ejemplos de división de la psique entre el placer y el deber, con lo que se completa la universalización por traslación del mundo griego al mundo romano.

El mito, en resumidas cuentas, no se separaba fácilmente del contenido de muchas obras literarias (incluyendo aquí la literatura de tema filosófico), pero también existía un mito como integrante de las prácticas políticas o religiosas. El mito, en fin, también existía como parte de una cultura visual contemporánea, que las numerosas manifestaciones plásticas o las obras tea-

[277] A. BARCHIESI, *Ovidio, Metamorfosi...*, pág. CXXXVIII.

trales —desde la tragedia a la pantomima— estaban contribuyendo a crear. Sin embargo, a nadie se le había ocurrido poner sobre el papel mitos y sólo mitos *(autotelós)*, en una proliferación incontenible, para destacar sus posibilidades narrativas, visuales, plásticas —como hacía la sociedad en que surgían—, explotando hasta la náusea sus semejanzas, paralelismos, contradicciones, etc., y ofreciendo, más que en la sociedad donde se encontraban, multiplicadas posibilidades de interpretación política, cultural o religiosa. El discurso sobre el mito, disperso hasta entonces en discursos sociales (política, religión, arte, antigüedades, literatura), se convierte en obra literaria, en mitología. O, de otra manera, las *Metamorfosis* como literatura crean la mitología como discurso. Pues la literatura, al repercutir sobre la sociedad en la que se encuentra, la sociedad romana del siglo primero, produce por vez primera la cultura mitológica. Ahora los miembros de las clases altas que quieren distinguirse por su cultura rivalizan en conocimiento del mito en sus jardines, en sus casas de campo, en los banquetes, en los discursos, en los escritos[278]. Lo exigen en la enseñanza, lo imitan en los espectáculos, lo parodian en público y en privado. Para ello hacía falta lo que se ha llamado «la sensibilidad transcultural de los romanos»[279], que es la manera de expresar en términos postmodernos la vieja idea de la universalidad de los mitos clásicos. Pues los romanos necesitaron adaptar lo ajeno e incorporarlo como propio. Para ello se sirvieron de la gran plasticidad originaria de las imágenes míticas, pero luego Ovidio les añadió la narratividad y la nitidez, las privó de sus elementos provinciales irrelevantes, sin despojarlas de su carga simbólica originaria, cuando era posible. En su asombrosa capacidad de marcar lo ajeno como propio *de alguna manera*, Ovidio desarrolló muchas estrategias que

---

[278] A. CAMERON, *Greek Mythography...*, págs. 217-252.

[279] D. FEENEY, *Literature and Religion...*, pág. 75.

permitieron más tarde al mundo occidental apropiarse de la mitología que llamamos grecorromana. Si lo que nació del acontecimiento —según célebre formulación de Jauss— es lo que verdaderamente cifra la importancia de una obra literaria, la imaginación europea del Renacimiento y del Barroco ha sido marcada por las *Metamorfosis* de Ovidio de manera mucho más poderosa que por la *Eneida*. De ahí que se hable, con toda razón, de la universalidad de las *Metamorfosis*.

7. A PROPÓSITO DE METAMORFOSIS EN LAS *METAMORFOSIS*

7.1. *El léxico de las metamorfosis: figura retórica e invención*

En 1963 Anderson, editor y comentarista de las *Metamorfosis*, publicó un importante artículo en el que, sirviéndose de su experiencia en esos campos, estudiaba el vocabulario con el que Ovidio describía el fenómeno de la metamorfosis en su obra[280]. Aparentemente, nada más filológico, pero la importancia de sus conclusiones para la comprensión de la forma literaria y la interpretación de la obra exceden con mucho el empirismo de sus planteamientos. Para empezar, se establece que las dos palabras más importantes son *forma* y *mutare*, como reza el título del libro. Al considerar *forma* y sus variados significados se nos abre un mundo que nos obliga a preguntarnos por la relación del lenguaje con el argumento de las *Metamorfosis* y a incorporar las disciplinas del lenguaje, gramática, poética y retórica, a la discusión del fenómeno de metamorfosis. Por ejemplo, la confusión de nombres, *nomina*, otro término gramatical,

[280] «Multiple Changes in the *Metamorphoses*», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 94 (1963), págs. 1-27.

se revela de gran interés para desarrollar una serie de conflictos en los que las heroínas, debido al amor, debaten consigo mismas los sentidos y las obligaciones morales que comportan los varios *nomina* que definen su esencia como personajes: en Altea pugna el nombre de madre con el de hermana y del resultado del debate depende el desarrollo argumental.

Los estudios actuales sobre metamorfosis han puesto de relieve la influencia de la retórica en la invención de historias increíbles, sin que *retórica* signifique aquí algo falso y artificial que se opusiera a la verdadera poesía, sino algo equivalente a la facultad de la *inventio*, entendida a la manera antigua. En el *Ars Amandi* se le procuran al amante los medios para descubrir, *invenire*, los lugares, *loca*, donde encontrar muchachas: la *inventio* es una facultad retórica que actúa por *loci communes* y, en este caso, los mismos términos que sirven para descubrir argumentos y cosas que decir en retórica se usan, polisémicamente, en el terreno erótico. Explotar la polisemia de las palabras al servicio de la invención, centrarse en el lenguaje como medio de llegar a la realidad o de inventar una realidad, «hacer carne» las palabras o convertir en propio el sentido figurado de una expresión, figuraban ya en los estudios de literatura fantástica, como por ejemplo el bien conocido de Todorov, y pueden encontrarse hoy en día en los estudios ovidianos. Dando por sentado que la figura es la fuente de lo sobrenatural, Todorov[281] nos enseña a distinguir entre una relación diacrónica y una sincrónica para explicar el origen de un relato: sabemos que en las escuelas de retórica un proverbio o un aforismo eran desarrollados hasta convertirse en narraciones[282]. En otras ocasiones, una metáfora o un *adýnaton*

---

[281] *Introduction à la littérature fantastique*, París, 1970, pág. 84.

[282] J. C. FERNÁNDEZ CORTE, «En torno a un enigma apuleyano: *Met.* VIII 19-21», en C. CODOÑER, M. PILAR FERNÁNDEZ ÁLVAREZ y J. ANTONIO FERNÁNDEZ DELGADO (eds.), *Stephanion: Homenaje a M. C. Giner*, Salamanca, 1988, págs. 201-203.

son la fuente de la que surge una narración sobrenatural. Licaón, personaje conocido por su fiereza, *notus feritate*, se convierte finalmente en un lobo, por lo que este rasgo, que propiamente hablando se aplicaba a una fiera y sólo de forma metafórica se aplica a un hombre, termina por alojarse en aquel dominio, el animal, donde ya deja de ser una figura[283]. La metamorfosis de Licaón procede del sentido metafórico o figurado al literal, siendo la metáfora la fuente de la realidad. La figura y la transformación están en el mismo nivel textual, su relación es funcional. Esto ocurre también, por ejemplo, en la historia de Hermafrodito. Está claro que a nivel retórico, inventivo, la unión de los dos nombres en uno propició una narración en la que teminaban mezclándose dos seres en uno solo. Pero si dejamos el nivel retórico y pasamos al textual, veremos cómo Ovidio omite cuidadosamente la mención del nombre propio del personaje hasta el final, disfrazándolo incluso al tratar de sus orígenes. El tiempo de la invención, —la retórica como *inventio*— y el orden textual dispositivo —la retórica como *dispositio*— actúan aquí en direcciones opuestas. Todorov concluye que las figuras retóricas están en el origen de lo sobrenatural, mientras que Pianezzola[284] y muchos otros, más modestamente, se limitan a mostrar los vínculos funcionales entre figuras (metáforas, aforismos, *adýnata)* y metamorfosis. Pero se puede ir más lejos.

7.2. *«Mutata forma»*

En el estudio antes citado de Anderson, además de analizarse el vocabulario para el cambio (sustantivos, verbos, adjetivos),

---

[283] *Metamorfosis* I 209-239. *Cf.* A. FELDHERR, «Metamorphosis in the *Metamorphoses*», en PH. HARDIE (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*..., pág. 170.

[284] «Ovidio: dalla figura retorica...», pág. 341.

se añadía el de sus efectos concomitantes de maravilla y asombro *(mirus, mirabililis)* y el de continuidad (según el cual se preservaban aspectos del ser antiguo en la forma nueva: *idem, manere, permanere*, etc.)[285]. El vocabulario estudiado a propósito del anuncio de las metamorfosis como prodigio, hecho maravilloso, milagro, no está al mismo nivel referencial que el cambio de forma propiamente dicho, sino a nivel metalingüístico, pues se trata de «direcciones dramáticas», expresiones de asombro, causadas por el cambio en el individuo y sus compañeros o por medio de las cuales el autor anuncia el cambio: *mirus, res mira, mirabilis, miraculum, monstrum,* etc. Los términos indican afiliación a un género: literatura de *mirabilia*, paradoxografía[286], fantástico o maravilloso, según recurramos a géneros antiguos o modernos. Interesa decir que con estas palabras, al tiempo que se suscita la cuestión de la literalidad de la historia —de su verdad en términos referenciales— también se la clasifica dentro de un género, pues los términos antes citados son usados metaliterariamente para referirse a esa literatura de paradojas. Con ello Ovidio se aparta aparentemente de la épica y de otros relatos serios, pues esa literatura no gozaba de reputación dentro de los géneros elevados[287]. Pero también resulta cierto que al insistir en el aspecto literal, en que aquello está ocurriendo delante de los espectadores, se está poniendo de relieve ese instante único de transición entre dos formas, el momento del cambio, que ha atraído desde siempre la atención de las artes plásticas[288]. La me-

---

[285] «Multiple Changes...», págs. 4-5.

[286] Consúltense a este respecto las obras ya citadas de S. MYERS, *Ovid's Causes...*, A. CAMERON, *Greek Mythography...*, o A. BARCHIESI, *Ovidio, Metamorfosi...*

[287] A. FELDHERR, «Metamorphosis in the *Metamorphoses...*», pág. 165; A. BARCHIESI, *Ovidio, Metamorfosi...*, pág. CXXII.

[288] Para la relación entre representación gráfica y metamorfosis en la pintura del Renacimiento, *cf.* N. LLEWELLYN, «Illustrating Ovid», en CH. MARTINDA-

tamorfosis causa asombro, Θαῦμα, muchas veces es patética, raras veces terrorífica; no puede asimilarse, en general, a la tragedia, y quizás no estaría fuera de lugar buscar los equivalentes antiguos de los géneros fantástico y maravilloso de que habla Todorov. ¿Nos obliga a cuestionar nuestras categorías sobre lo que es literalmente verdadero o falso? Diríamos enseguida que no, citando testimonios del propio Ovidio, pero también podemos introducir algunos de sus personajes que se empeñan en lo contrario (Filemón y Baucis) y casos en que se castiga a los personajes incrédulos. Nos parece que no es la literalidad de lo sucedido lo que está en juego, pero, en todo caso, la inverosimilitud de cada metamorfosis con respecto a la historia que le precede (o que la causa, en sentido fuerte) obliga a que afinemos en todas y cada una de ellas nuestras facultades de interpretación. Afirma Barchiesi, con gran rotundidad y brillantez, que cada metamorfosis provoca un exceso de imagen y un defecto de sentido. Esa visibilidad y claridad —que no sólo se da en la metamorfosis, sino que suele ser característica del arte de Ovidio: piénsese en sus paisajes y otras descripciones— en tanto que propiedad de un acontecimiento del mundo narrado que atañe a un ser animado provoca en el lector una reacción elemental, un movimiento primario, de alguien que ve cómo su mundo de formas familiares resulta desestabilizado. Insistimos en lo de reacción primaria, para recoger el movimiento de desorden que toda metamorfosis produce, al menos en un primer momento. Debido a su plasticidad nos explicamos el enorme recorrido que tiene en las artes visuales[289]. Por la inquietud que provoca moviliza a todas

---

LE (ed.), *Ovid Renewed*, Cambridge, 1988, págs. 151-166; CH. ALLEN, «Ovid in Art», en PH. HARDIE (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, págs. 336-377.

[289] CH. ALLEN, «Ovid in art...», págs. 341-354, distingue, en el Renacimiento, la existencia de dos tradiciones diferenciadas, la de los grabadores y la de los pintores, que obedecen a dos principios diferentes de *decorum* con respecto a la representación de metamorfosis. El *decorum* pictórico rehúye (por lo

las instituciones que confieren sentido: la poética, la filosofía, la política, la religión, el poder de las imágenes. En todo caso, pese al desprestigio de los *mirabilia*, pese a la manera en que los diversos sistemas ideológicos contemporáneos los reducen o rechazan, no debemos pasar por alto que, ligado al cambio de forma como tal, hay un sentimiento elemental de asombro ante esa presencia momentánea del caos, al menos si se utiliza una vara de medir humana. Por esa razón las artes plásticas —la representación artística pone orden— y las de la palabra ensayan interminablemente sus exégesis. Metamorfosis, cambio en el momento mismo. Hay quien piensa que esta parte de la obra de Ovidio que se remonta a la poesía de catálogo está a favor de los sentidos variados, tantos como metamorfosis, y que su visión del mundo se inclina más por la incoherencia y el caos del que experimenta la irracionalidad en su cuerpo[290]. Pero esto es ya optar por un sentido. Y, si ello fuera posible, nosotros preferiríamos hacer alto en ese momento del cambio anterior al sentido.

7.3. *«Mutata servat»*

Solodow[291] se atreve a definir *metamorfosis*: «¿Qué es metamorfosis? Es clarificación. Es un proceso por el cual se le da una encarnación física a muchas características, esenciales o accidentales, de una persona, volviéndolas de esta forma visibles y manifiestas. La metamorfosis hace claras las cualidades de una persona, pero sin realizar un juicio sobre ellas. Es un cambio que preserva —lo que constituye la paradoja esencial del poema—,

---

general; hay muchos casos particulares) la representación grotesca del cambio de forma. Por esa razón puede darse una tensión entre la imagen más conocida de una historia mitológica y el momento de la metamorfosis.

[290] A. Feldherr, «Metamorphosis in the *Metamorphoses*...», pág. 174.

[291] «The World of Ovid's...», pág. 175.

una alteración que mantiene la identidad, un cambio de forma por el que el contenido es representado en la forma». No siempre es el carácter el que se preserva y fija mediante una metamorfosis, sino que a veces es una actividad, una emoción, una historia o una relación —algún aspecto o elemento que contribuya a ello—: Dafne, cuyo brillo permanece, Aracne, que es más claramente lo que era, Níobe, cuya transformación viene de dentro, Clitia, la flor del sol. *Mutata servat*: «esas palabras casi podrían servir como un *motto* para las *Metamorfosis*»[292].

Es importante en la definición de Solodow subrayar la continuidad, identidad y permanencia. Esto contribuye al proceso de clarificación, que no está lejos de la clarificación visual y de la *evidentia*, donde se pone de manifiesto la plasticidad ovidiana y su capacidad para inspirar a los artistas. El vocabulario de la continuidad que señala Anderson[293] *(idem, servare, permanere, vetus, antiquus, restare, memor, nunc quoque)* toca la etiología. A veces sólo continúa el nombre; otras es un hábito chocante, habilidad, deseo. A veces está tambien la continuidad de ciertos rasgos. Podríamos decir que este tipo de conceptualización y de vocabulario, si no anula, al menos complementa al de la sorpresa, lo maravilloso y el asombro: allí cambio, aquí continuidad.

Las fórmulas de este tipo —permanencia de ciertos rasgos de carácter, deseos, hábitos, costumbres— en la forma cambiada intentan contribuir a la unidad, al dar como una especie de cifrado de cada metamorfosis. Ni que decir tiene que, siendo los vínculos entre cada forma de ser (la anterior y la siguiente) tan contrarios a una relación natural o verosímil de causa-efecto, esta repetición de las fórmulas contribuye tanto (o tan poco) a la unidad como otros procedimientos (las transiciones, la semejanza de historias o las moralejas).

---

[292] J. B. SOLODOW, «The World of Ovid's...», pág. 183.

[293] «Multiple Changes...», pág. 4.

Hablábamos en el apartado anterior, el que tocaba a lenguaje y metamorfosis, de que la retórica podía provocar la invención de muchas narraciones en las que se vinculara el sentido figurado de una expresión (la figura) y la narración. Dado que poseemos testimonios de rétores imperiales en este sentido no nos cuesta ningún trabajo atribuirle a Ovidio esta capacidad. Si recordamos que las narraciones etiológicas son historias tradicionales que, integradas en géneros literarios de diversos niveles, también juegan con los nombres como orígenes de las cosas, nos encontramos con un procedimiento antiguo y uno reciente de invención de vínculos entre las palabras y la realidad de las cosas. Volvamos al ejemplo de Licaón.

Es un nombre derivado del griego: λύκος. Como observa agudamente Barchiesi, en este caso la relación etimológica entre la palabra y el ser resulta «lost in translation» al pasar del griego al latín. Pero el principio general de la motivación etimológica o *nomen / omen* permanece: existía en la Antigüedad la creencia, tanto en la ciencia gramatical como en la cultural, de que la etimología —el nombre— era una propiedad del ser, indicaba su esencia. Esto es el fundamento de muchas historias etiológicas, cuando se expone la αἰτία, la causa, de un ritual, una costumbre, un ser, y se busca en su nombre. No siempre la etimología está en el fundamento de las historias etiológicas, pero siempre la etiología proporciona un puente inteligible, una motivación, para buscar en el pasado la razón de la existencia de una institución actual (el relato lo marca por *nunc quoque)*. La etiología motiva, naturaliza, explica o fundamenta la existencia de un ser o de una forma reduciendo su extrañeza. Y esto es importante en las historias de metamorfosis.

No deberíamos esforzarnos mucho en distinguir entre la *inventio* retórica (que partía de metáforas, comparaciones, *adýnata*, sentidos propios y sentidos figurados) y la doctrina gramatical que fundamentaba el parentesco entre palabras y cosas propio

de la etiología, porque quizás respondan a principios semejantes. Nos interesa más determinar su función. Los puentes que se tienden a nivel verbal para enlazar dos estadios sucesivos en el desarrollo de la acción proporcionan un principio de inteligibilidad que procura reducir la radical extrañeza de un fenómeno como las metamorfosis en la vida real. Mientras la paradoxografía está en el origen del asombro y la confusión, la etiología supone un principio de interpretación, proporcionando una cierta explicación de la sorpresa. Y la capacidad inventiva de Ovidio se revela capaz de competir con esos géneros elementales y tradicionales al poder moldear el material según estos elementales modos de referirse al cambio de seres. Convertidos en principios que obran, respectivamente, a favor del caos y del cosmos, estos dos movimientos están siempre presentes a la hora de explicar una obra como las *Metamorfosis*.

Pese a que el libro se anuncia en el verso primero como *mutatae formae:*

In nova fert animus mutatas dicere formas

no han resultado fáciles de aceptar ni de entender las intenciones del poeta, precisamente por su novedad. Hay quien ha pretendido devaluar la literalidad de sus afirmaciones, desplazando a la mitología y no a las metamorfosis el acento principal. Ese mismo autor acentúa la baja estima que se tributaba al tema de la transformación al afirmar que contribuye a trivializar el mito, privándolo de sus sentidos trágicos o profundos. Esta especie de enfrentamiento entre metamorfosis y material mítico, subrayando siempre el mayor interés de las historias míticas frente al sinsentido infantil de los cambios de forma, no es sino un síntoma más de la irreductibilidad a parámetros inteligibles que tiene el tema principal del libro. Galinsky, a quien se deben muchas lúcidas observaciones de conjunto y de detalle, partien-

do una vez más de la no aceptación del contenido, ha convertido la metamorfosis en principio formal, de tono, de tema, de géneros, etc., lo que sin duda es una tesis rica en consecuencias. También se han extendido los cambios en la figura exterior a cambios interiores: Anderson prueba concluyentemente las metamorfosis que las pasiones, y en particular el amor, ocasionan en los personajes. La metamorfosis amplía su campo de aplicación a otros temas y al dominio literario-formal. Se admite que la intertextualidad, con sus cambios operados sobre historias o personajes previos, actúa en el mismo sentido, y Barchiesi, con su característica capacidad de síntesis[294], ha expresado el siguiente principio de lectura, en el que se reconoce lo potente que es la capacidad transformadora de la metamorfosis: «Estableciendo que la metamorfosis es la única ley estructural de esta obra, Ovidio no deja que el lector olvide hasta qué punto la metamorfosis está, por naturaleza, privada de leyes». Las metamorfosis comunican a la trama una gran apertura, pues todo puede surgir de todo. Gracias a ellas se amplían los temas habituales, lo que hace que el libro de Ovidio se aproxime a lo novelesco. Barchiesi ha señalado la compatibilidad con la metamorfosis de los siguientes temas: erotismo, malignidad y mezquindad, simulación, equívoco casual, locura como degradación, libido obsesiva, ilusión, regresión. En el terreno no ya narrativo, sino interpretativo, «cada metamorfosis individual abre un sinfín de posibilidades para respuestas dispares: humor, terror, alegoría, incluso aburrimiento»[295]. Pongamos un ejemplo. En *Metamorfosis* III 583 se produce un largo relato de Acetes ante Penteo que dura más de 110 versos. El relato, con notables cambios de tono, es tan tedioso y prolijo que el propio Penteo llama la atención sobre ello. Describe una metamorfosis

---

[294] A. BARCHIESI, *Ovidio, Metamorfosi...*, pág. CXXIII.

[295] *Cf.* A. FELDHERR, «Metamorphosis in the *Metamorphoses*...», pág. 165.

colectiva de un grupo de marineros en delfines con un evidente preciosismo y cierto humor en la manera de narrar, y termina con los juegos acuáticos de los marineros-delfines, que podrían ser el tema de un cuadro o de un mosaico. Se trata de un extraño castigo que el dios Dioniso aplica a unos marineros que no creen en su divinidad, pues forma un acusado contraste con el descuartizamiento que experimentará más adelante el propio Penteo a manos de sus parientes por manifestar la misma incredulidad. La diversidad de respuestas narrativas a un mismo comportamiento, con su variedad de tonos y de géneros —este ejemplo podría hacernos pensar en una especie de parodia de una tragedia latina[296], mientras que el castigo de Penteo remite a uno de los episodios más trágicos de Eurípides—, permite que las metamorfosis abran las posibilidades intepretativas de los textos. «Así la metamorfosis obliga continuamente a los lectores a reformular su relación con el texto, su comprensión de los relatos que contiene, y, por último, de cómo funciona en tanto que representación literaria»[297].

7.4. *Lenguaje, cuerpo y artes plásticas*

La reflexividad es una de las características dominantes del arte de Ovidio. Igual sucede con su formación retórica y con su capacidad de variación poética, bien sea de un género literario con respecto a otro precedente, o bien se trate de propiciar un cambio de normas de lectura en las *Metamorfosis*, una especie de metamorfosis interior. Si partimos, por ejemplo, de una palabra como *imago*, que para los latinos tenía relación etimológica con *imitago*, y observamos su polisemia, nos encontrare-

[296] *Cf. Met.* III 679, nota 110.

[297] A. FELDHERR, «Metamorphosis in the *Metamorphoses*...», pág. 165.

mos con acepciones tan notables como pintura, estatua, figura, imagen visual que se refleja en el espejo o en el agua (Narciso), imagen auditiva, esto es, eco[298], imagen que nos envían los sueños, imagen de ultratumba. No hace falta aludir a la gran cantidad de historias que podríamos traer a colación para mostrar cómo se produce la metamorfosis o el cambio de *imagines*. Señala L. Barkan[299] con gran agudeza que quizás Gorgona podría servir de divisa a esta polivalencia de *imago*: su mirada repercute en el espejo en que se convierte el escudo de Perseo, sus ojos petrifican, convierten en piedra a los guerreros y los dejan en esa actitud inmóvil, semejantes a un bosque de estatuas. Los latinos no necesitaban sino extender el significado de *imago* para pasar de la figura resultante de una metamorfosis a una estatua; es más, las metamorfosis mencionadas, las ocasionadas por la cabeza de Gorgona, eran, precisamente, de hombres en estatuas. Pero el cambio era inmotivado si lo contemplamos desde el punto de vista de los guerreros: es un aspecto más de ese mundo mágico en el que cualquier cosa, en virtud de no se sabe qué fuerza incontrolable, puede convertirse en cualquier cosa. Sin embargo, en otras ocasiones, para seguir con este mismo cambio, las personas que se convierten en estatuas (por ejemplo, Níobe) lo hacen como consecuencia de un cambio interior previo ocasionado por el dolor. La forma externa no hace sino configurar o manifestar el nuevo ser en que se había convertido Níobe. La metamorfosis se entiende aquí como el proceso de clarificación de que hablaba Solodow, según el cual la forma resultado del cambio está vinculada por la semejanza o el sentido con algún aspecto, circunstancia o acontecimiento del ser anterior. Esta metamorfosis, y existen

[298] *Cf. Met.* III 385, nota 68.

[299] *The Gods Made Flesh. Metamorphosis and the Pursuit of Paganism*, New Haven - Londres, 1986, pág. 91.

muchas de este tipo, está unida por un puente de naturaleza metafórica —la semejanza— con la anterior historia (acontecimiento) o manera de ser (personaje). Si advertimos que otra de las acepciones de *imago* es la de imagen en términos retóricos, entonces uniremos en un todo imagen física, que es el efecto de una metamorfosis, imagen plástica e imagen literaria.

Pero queda hablar de la reflexividad. Las *Metamorfosis* contienen unas doscientas cincuenta historias de cambios de forma. Hemos establecido, *grosso modo*, dos grupos, aquellas en que el vínculo entre la forma inicial (y la historia inicial) y la final es inmotivado y aquel en que el vínculo es metafórico, o de alguna otra clase de figura por la que sea posible establecer algún tipo de relación de semejanza. Apurando la cuestión podríamos relacionar estas dos clases de historias con los dos momentos de toda metamorfosis, el del asombro que ocasiona y el del sentido que intenta darse al mundo *a posteriori*: paradoxografía y etología, con la cantidad de puentes que sabemos que pueden tenderse entre ellos. Si se quiere ir más allá, podríamos asignar a todas y cada una de las metamorfosis, así como al libro que las relata, una pugna entre las fuerzas del cosmos y del caos, del sentido y del sinsentido o el absurdo. Más aún: nos es dado imaginar en una parte el componente augústeo de la realidad, ordenado, jerárquico, con los dioses y los poderes políticos que aseguran el sentido y el funcionamiento moral de lo existente. Y de otra nos permitimos destacar el lado alejandrino, el de la vida privada y las fuerzas irracionales, el de las situaciones extremas, causadas por las pasiones y las emociones, el que no contribuye al sentido. Este «sentido» procedente de los géneros literarios preexistentes, que fueron reinterpretados como hemos visto en la obra de Ovidio, se originaría en buena medida gracias a las metamorfosis que contribuyen a la sensación de cosmos (todo lo existente tiene detrás una historia que lo corrobo-

ra) o de caos (en cualquier momento un mortal puede perder la forma, sea exterior o interior, y transfigurarse en un nuevo ser)[300]. Pues bien, en gran medida, en virtud de esa reflexividad que hace a Ovidio tan consciente de los recursos que maneja, esta interpretación nuestra ha sido «ocupada» por él. Pues consciente de la relación entre artes literarias y artes gráficas y conocedor de la cantidad de reproducciones visuales a que ha dado lugar el mito en general y las metamorfosis en particular, Ovidio no se ha limitado a imitar a los artistas, sino que los ha representado en su obra.

La disputa entre Minerva y Aracne es quizás el caso más sobresaliente de intepretación de las metamorfosis en el interior de la obra ovidiana. Esta competición ha sido objeto de destacadísimos estudios[301]. De ellos extraemos lo que interesa a nuestro propósito: el asunto dominante de las dos composiciones es la metamorfosis de los dioses, que en un lugar aparecen con todos sus atributos y en su verdadera forma, y se transmutan en el otro con el fin de satisfacer sus deseos violando a diversas mujeres. La primera representación es más ordenada, según los principios del arte clasicista (realce compositivo del centro, cita de modelos, contenidos y formas en consonancia, *augusta gravitate*, conceptos de medida y límite, fin); la segunda es más desordenada (viñetas sucesivas que actúan por reiteración de una misma acción, disolución de identidad, engaño), pero más fiel a la vida, siguiendo unos principios artísticos más miméticos para ajustar-

---

[300] *Cf.* A. FELDHERR, «Metamorphosis in the *Metamorphoses*...», págs. 173-174.

[301] E. WINSOR LEACH, «Ekphrasis and the theme of artistic failure in Ovid's *Metamorphoses*», *Ramus* 3 (1974), págs.102-104; L. BARKAN, *The Gods Made Flesh*..., págs. 2-6; D. FEENEY, *The Gods*..., págs. 190-194; J. FABRE-SERRIS, *Mythe et póesie*..., págs. 72-74; G.P. ROSATI, «Narrative Techniques...», págs. 292-297; A. FELDHERR, «Metamorphosis in the *Metamorphoses*...», pág. 174; V. PÖSCHL, «Arachne», en W. SCHUBERT (ed.), *Ovid. Werk*..., págs. 423-429.

se a una realidad, donde el contacto entre divinos y humanos suele ser caótico. Las viñetas de ambos artistas remiten también a historias anteriores contadas por el narrador Ovidio, por lo que se expone ante el espectador la función del arte gráfico de sintetizar un relato entero en una imagen. Cada representación tiene detrás una historia y un sentido. Recordaba Barchiesi que en las metamorfosis narradas había muchas veces exceso de imagen y defecto de sentido; por el contrario, aquí, en las artes plásticas, la imagen puede sintetizar los abundantes sentidos recibidos por otros medios de representación.

Tiene poco objeto, en el caso de Aracne y Minerva, plantearse si Ovidio prefiere el arte clásico o el alejandrino, máxime cuando ambas actividades de los dioses (la que ordena el cosmos y la que introduce el caos en los humanos con sus metamorfosis) han sido utilizadas por él con profusión en los libros anteriores. Es posible que la nitidez con que se separan ambos estilos se pierda luego si se adopta otra perspectiva, como marca el símil del arco iris[302], por lo que procede mantenerlos a un tiempo distintos y confundidos en el conjunto de las *Metamorfosis*. Pero más importante aún que esta discusión estético-ética es añadir que, por más que ni Minerva ni la Envidia no tengan nada que reprocharle a la obra de Aracne, la mortal resulta castigada, porque Minerva —competidora al tiempo que diosa— impone la valoración final. Como decimos en otra parte, siguiendo a Feeney, el sentido viene impuesto desde fuera por una instancia de fuerza. No existen, pues, valoraciones intrínsecas del arte que privilegien la obra en sí y sean meramente artísticas. De ahí que en esa coexistencia de orden y caos el artista resulte finalmente metamorfoseado en un ser, como la araña, que ya no actúa artísticamente con sus telas, sino sólo repetitivamente.[303]

---

[302] *Cf.* E. WINSOR LEACH, «Ekphrasis...», pág. 116.

[303] D. FEENEY, *The Gods...*, pág. 193.

La reflexividad no nos ofrece, por lo tanto, el sentido último de algo que no lo tiene. Hay un sinfín de formas intermedias entre los artistas de la palabra y los plásticos. Las alegorías, por ejemplo, que, como dice Barchiesi, son seres que habitan los *intermundia* de la mitología y no se reducen a simples imágenes, aplastadas por sus significados, sino que tienen movimiento —Hambre, Sueño, Fama, Envidia—, son impresionantes por su vitalidad. La estatua de Pigmalión cobra vida, de marfil a carne y hueso, gracias al deseo. Narciso, que perdió la vida por enamorarse de una imagen sin cuerpo, y Pigmalión, que convirtió en cuerpo una imagen... ¿Cabe mayor animación? Faetón, en fin, en su recorrido por el cielo, no se asusta ante las constelaciones del Zodíaco, sino ante las imágenes con las que se las representaba, que se convierten en monstruos amenazadores a su paso.

La imaginación creadora de Ovidio consiste, como ya hemos dicho, en dotar de imagen visible a las imágenes del lenguaje. La imagen verbal se transforma y cobra cuerpo. La *inventio*, facultad retórica que consiste en «encontrar qué decir», busca (no descubre *ex nihilo*) entre las cosas dichas o escritas las que se adapten a los fines del poeta o creador. La historia de Erisictón, una persona castigada por impiedad a padecer una hambre insaciable, la «encontró» Ovidio en Calímaco y la sometió a un tratamiento tan distinto[304] que pasa por ser uno de los lugares característicos donde medir la originalidad ovidiana. Si el impulso primero de la metamorfosis, convertir una figura en narración, está en el lenguaje, ése es sin duda el origen de muchas historias de metamorfosis en la cultura griega[305], y ése es el que dirigió la historia de Calímaco. Pero Ovidio, con su capacidad reflexiva, reconoce a fondo el procedimiento, lo con-

[304] *Cf.* K. GALINSKY, *Ovid's Metamorphoses...*, págs. 52-60.

[305] *Cf.* J. R. DEL CANTO NIETO, *Antonino Liberal. Metamorfosis*, Madrid, 2003, págs. 27-32.

vierte en recurso productor de historia y lo lleva a sus últimas consecuencias. Debido a ello, en sus manos, la historia de Erisictón se metamorfosea, cambia, se transmuta: intertextualidad como auxiliar de las metamorfosis. La capacidad sobrenatural (pues Erisictón ha sido castigado por impiedad) de un personaje de poseer un hambre insaciable y comérselo todo es convertida en relato, cuando todos sus componentes son dotados de imagen. El hambre no es sólo un impulso del cuerpo, es un ser, una especie de alegoría que, tras cobrar forma, se convierte en personaje, como suele suceder en Ovidio, se mueve y actúa. Ovidio se siente capaz de imponer leyes al universo recién creado por él: el Hambre y Ceres habitan espacios incompatibles (esos seres monstruosos de los relatos fantásticos que están ligados a un lugar y sólo pueden moverse en él; o Sálmacis, una ninfa y una fuente), por lo que necesitan de intermediarios, de mensajeros para comunicarse: incluso esa ley narrativa, por arbitraria que parezca, supone la «animación», la conversión en narración de sus respectivas esencias: ¿Cómo podrían ser contiguos el hambre y el pan? Erisictón se lo come todo. Ovidio no podía desaprovechar las posibilidades narrativas de la hipérbole. E incluso sus resonancias didácticas y morales. Un vicio, un mal hábito, un apetito desordenado de comer y beber (como se definía la gula en el catecismo católico) no sólo arruina vidas y haciendas, sino que pervierte y confunde[306] las normas morales:

[306] Señala L. BARKAN, *The Gods Made Flesh...*, pág. 91, que hay una gran cantidad de frases que pueden servir de divisa de las distintas metamorfosis: *Omnia turbastis*. W. S. ANDERSON, «Multiple Change...», págs. 14-16, lo expresa en términos de *controversia nominis*: «El poder del amor para transformar a los seres humanos y sus ideas, su ímpetu para reformar palabras y nombres *(nomina)* [...], se manifiesta más claramente en las series de soliloquios atribuidos a varias heroínas. Medea, Escila, Biblis y Mirra debaten consigo mismas los méritos de *virtus*, *pietas* y *pudor* en conflicto con *amor*». La historia de Biblis es la de un deseo de cambiar de nombre. Quisiera ser la nuera, y no la hija de su

la hija de Erisictón tiene que prostituirse para procurarle comida. Casi siempre una metamorfosis tiene un suplemento de moralidad. Pero Erisictón se lo come todo, el mundo entero:

Nec mora, quod pontus, quod terra, quod educat aer,
Poscit...
«Sin dilación pide todo lo que producen el mar, la tierra y el aire...»
(*Met.* VIII 830-831)

Ahí es donde la capacidad ovidiana para «animar» palabras y su reflexividad brillan en su máximo esplendor: el mundo de cuya creación y destrucción se habla en los dos primeros libros, los que van del cosmos al caos, es literalmente engullido por este cuerpo grotesco, mayor él que el mundo, capaz de devorarlo todo. Ovidio no ha elegido un mundo cualquiera, sino su propio mundo, el de su propia obra, el mundo que él, como artista, había creado:

Ante mare et terras et, quod tegit omnia, caelum...
«Antes de que existiesen el mar y la tierra, y el cielo que todo lo cubre...»
(*Met.* I 5)

Este ejemplo de reflexividad, que parece insuperable, no lo es: Ovidio y Erisictón se superan a sí mismos. Al hambriento monstruoso todavía le queda algo que comer: su propio cuerpo. Erisictón devora su propio cuerpo:

... Ipse suos artus lacero divellere morsu
coepit et infelix minuendo corpus alebat.
«... él mismo comenzó a desgarrar sus propias articulaciones con lacerantes mordiscos y el infeliz alimentaba su cuerpo disminuyéndolo».
(*Met.* VIII 877-878)

---

padre, para unirse a su hermano. En el caso de Mirra, Ovidio estudia el cambio de hija a amante. Se juega con *filia* y *pater*, *pietas* y *scelus*. «El asunto de los "nombres" se convierte en fundamental cuando afecta a términos morales». (pág. 17.)

Ovidio, en una de sus más memorables metamorfosis, no podía olvidarse del cuerpo. Este tema nos sirve para medir el largo camino recorrido por la investigación ovidiana en los últimos decenios. Galinsky, en una obra por lo demás inconmensurablemente rica[307], todavía trataba el mito ovidiano como superficial y la metamorfosis como una especie de pie obligado, un fastidio temático al que había que atender, una especie de pretexto para darle unidad a una obra dispersa y catalógica. Entretanto, la historia literaria, tal vez de la mano de Bajtín a propósito del cuerpo grotesco en Rabelais, se ha introducido decididamente en la historia cultural[308] cuando trata el tema de la metamorfosis de unos seres en otros. Metamorfosis confina con cambio, identidad, sentimiento del propio cuerpo y formación del yo, nociones caras a la cultura postmoderna, sin que haga falta mencionar la biotecnología, la ingeniería genética, la clonación o los cambios de sexo y otros cambios físicos propiciados por la cirugía estética. Frente a una excesiva estetización de Ovidio, hay quien predice que los expertos en bioética llegarán a tener en cuenta a nuestro autor[309]. Sea de ello lo que fuere, no cabe duda de que, desde nuestras preocupaciones contemporáneas, el tema de la fisicidad del cuerpo y de las construcciones culturales que pueden hacerse en torno a él es absolutamente central, lo que determina un renovado interés hacia una obra ya por tantos motivos clásica.

---

[307] *Ovid's Metamorphoses...*

[308] *Cf.* CH. SEGAL, «Il corpo e l'io nelle *Metamorfosi* di Ovidio», en A. BARCHIESI, *Ovidio, Metamorfosi...*, págs. XVII-CI.

[309] A. BARCHIESI, *Ovidio, Metamorfosi...*, pág. CXLII.

8. LA RECEPCIÓN DE LAS *METAMORFOSIS*

8.1. *Preámbulo bibliográfico*

Es una tarea interminable perseguir la fortuna del poema ovidiano a través de todas las épocas, lenguas y países. Nos limitamos a señalar las obras de conjunto fundamentales y algunos estudios de detalle que pueden orientar al lector. Como introducción nos parece indispensable Wilkinson[310], así como la cuidadosa y erudita reflexión de Álvarez Morán e Iglesias Montiel[311] sobre la fortuna del autor, especialmente en España. Pese a que las autoras renuncian a hacer un estudio pormenorizado, quien pretenda internarse en la «selva oscura» de la pervivencia ovidiana tiene en ellas una magnífica guía.

Ovidio recibió una especial atención en la Edad Media, cuando se dio la paradoja de que surgiera una *aetas ovidiana* que propició las imitaciones latinas y romances, las traducciones y los comentarios de uno de los autores más inmorales —desde el punto de vista cristiano— que la Antigüedad Clásica había producido. Hay un abundante campo para los estudios culturales en la invención del paganismo por parte de los cristianos y en las complejas relaciones que se produjeron durante toda la Edad Media y el Renacimiento a propósito de las interpretaciones de los dioses paganos y de la mitología ovidiana por parte del cristianismo. Barkan, en un brillante libro ya citado[312], ofrece una aproximación al tema de la metamorfosis desde esa parte de los estudios culturales que se ocupa del poder de la imaginación verbal y artística. Por otro lado, hay mucho que decir

[310] *Ovid Recalled*, págs. 366-444 (capítulos XI y XII y epílogo).

[311] *Ovidio, Metamorfosis*, págs. 107-134.

[312] *The Gods made Flesh...*

sobre las relaciones entre las *Metamorfosis* y las bellas artes. La obra pionera de Seznec[313] abrió el camino a los estudios iconográficos en relación con la obra de Ovidio; en ella, no sólo las imágenes sino también los métodos exegéticos usados por los grandes autores paganos y cristianos son traídos a colación para entender el conjunto de la tradición ovidiana: comentarios, traducciones, ilustraciones de libros, grabados, colecciones de emblemas, todo es considerado en el impresionante estudio de Seznec, que, pese a los años transcurridos desde su aparición, se revela todavía imprescindible.

Seznec y Barkan nos descubren el valor de la iconografía y la pintura para apreciar la influencia de Ovidio, especialmente en el Renacimiento. El campo por ellos transitado ha sido laborado y puesto al día en los últimos estudios sobre Ovidio: Llewellyn y Allen aparecen como referencias modernísimas a las complejas relaciones entre Ovidio y la pintura[314].

Una de las tensiones que mejor se percibe en las *Metamorfosis* atañe a las relaciones entre las partes y el todo, los mitos individuales y la enciclopedia mitológica en su conjunto. La tradición clásica, en su persecución de las relaciones entre los autores latinos y las literaturas en lenguas modernas, especialmente romances, enseguida se ocupó de la pervivencia de los distintos mitos ovidianos. Podemos citar la fortuna de Ovidio en Francia en el *Colloque Présence d'Ovide*, mientras que de su repercusión en Gran Bretaña son buenos indicios las obras de Martindale o los distintos libros que Hardie ha consagrado al tema[315].

---

[313] *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, 1983.

[314] N. LLEWELLYN, «Illustrating Ovid», en CH. MARTINDALE (ed.), *Ovid Renewed*, págs. 151-166; CH. ALLEN, «Ovid in art», en PH. HARDIE (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, págs. 336-377.

[315] R. CHEVALLIER (ed.), *Colloque Présence d'Ovide*, París, 1982; CH. MARTINDALE (ed.), *Ovid Renewed;* PH. HARDIE, A. BARCHIESI, S. HINDS (eds.),

Como la inmensidad del material obliga por necesidad a centrarse en un país, nosotros, por razones obvias, hemos elegido España. Sin olvidar trabajos básicos como el de Cossío[316], señalamos tres obras importantes, cada una en diferentes aspectos. La de Schevill[317] es pionera: se ocupa de las traducciones ovidianas al castellano y catalán desde finales del siglo XV y de la influencia de Ovidio en la literatura novelesca italiana y española, haciendo especial hincapié en Cervantes. La de Turner[318] persigue un solo mito en las letras españolas, el de Ícaro, y pasa revista a la importante repercusión de Ovidio en la lírica española a través de Italia; el campo de la influencia concreta de nuestro autor en una gran variedad de poetas se revela así inmenso e interminable. No descuida tampoco Turner una puesta al día de los datos de Schevill sobre traducciones ovidianas: sus líneas a propósito de la traducción de Bustamante son excelentes y a ellas volveremos. La tercera, y quizás la más impresionante, por la modernidad de su metodología, es

---

Ovidian Transformations; PH. HARDIE (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid.*

[316] *Fábulas Mitológicas en España*, I y II, Madrid, 1998 (= 1952¹); V. CRISTÓBAL, «Mitología Clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía», *Cuadernos de Filología Clásica Elat.* 18 (2000), págs. 29-76.

[317] *Ovid and the Renascence in Spain*, Hildesheim - Nueva York, 1971, reimpresión de *Ovid and the Renascence in Spain*, Berkeley, 1913.

[318] *The Myth of Icarus in Spanish Renaissance Poetry*, Londres, 1976. Otros estudios sobre este mito pueden verse en N. RUDD, «Daedalus and Icarus (i) From Rome to the End of the Middle Ages», en CH. MARTINDALE, *Ovid Renewed*, págs. 21-35; N. RUDD, «Daedalus and Icarus (ii) From the Renaissance to the present day», en CH. MARTINDALE, *Ovid Renewed*, págs. 37-53. En ellos se pone de manifiesto cómo la tradición, empezando quizás por Dante (*cf.* J. H. TURNER, *The Myth of Icarus*, págs. 23-24), relacionó a Ícaro y a Faetón. Sobre este último, *cf.* R. CHEVALLIER, «Le mythe de Phaéton d'Ovide à G. Moreau. Formes et symboles», en R. CHEVALLIER, *Colloque Présence d'Ovide*, págs. 387-440.

la obra de Barnard[319]. En una línea metodológica que en más de un aspecto recuerda a Barkan, el libro sobre el mito de Dafne, desde Ovidio hasta Garcilaso y Quevedo, también reparte su interés entre los métodos exegéticos medievales y la influencia de la pintura o de las ediciones ilustradas y de los emblemas sobre la obra de Ovidio. Barnard es bien consciente de que la tradición latina de las traducciones y los comentarios ya no actúa de manera directa sobre los autores renacentistas españoles, sino que se da una mediación de autores italianos (Petrarca, en el caso de Dafne) que complica extraordinariamente el programa de influencias.

Con estos libros y artículos que hemos mencionado como guías, más otros que se ocupan de aspectos parciales, y con el reconocimiento de notables lagunas y omisiones por nuestra parte en lo que se revela como una materia inabarcable, emprenderemos un breve recorrido histórico que persiga la andadura de las *Metamorfosis*, en relación, sobre todo, con los métodos exegéticos que revelarán el espíritu de las distintas épocas: Antigüedad Tardía, Edad Media, Renacimiento, Barroco, siglo XVII, Ilustración, siglo XIX, siglo XX y actualidad. A veces ofreceremos a la manera de apéndice o ampliación algunos aspectos concretos: un comentario medieval de Ovidio, la traducción y sus problemas en el Renacimiento, Ovidio y la ilustración de su obra en los grandes pintores. No hemos dedicado un espacio proporcional a la tradición ovidiana en la época contemporánea, que podría parecer escasamente representada. Siendo cierto que hemos renunciado a estudiar obras individuales de influencia ovidiana y que tampoco seguimos a autores concretos, creemos que hay una razón de fondo para no seguir exhaustivamente a Ovidio en los siglos XIX y primera mitad del XX: el autor quedó relegado casi exclusivamente al

---

[319] *The Myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo*, Durham, 1987.

ámbito de los estudios filológicos y perdió pie con la literatura de creación porque ésta tomó otros derroteros estéticos. Apuntamos brevemente en nuestras últimas páginas cuáles fueron éstos y por qué actualmente se ha producido un renacido interés por la obra del poeta.

8.2. *El mito en versión ovidiana* vs. *el mito antes de Ovidio*

Las *Metamorfosis* ovidianas son la mayor concentración de mitos que se da en la obra de un escritor de calidad. Por su elevado número en una sola obra, por el carácter enciclopédico y totalizador que reviste el conjunto, o por la peculiar manera de narrar de Ovidio, no transmiten un mensaje único, ni nada que se le aproxime, acerca del mundo, del hombre, de los dioses, de la religión o de la política. Pese a que actualmente ninguno de esos aspectos ha quedado excluido por la crítica, se sigue destacando el libro más bien por sus cualidades superficiales, por su condición de narración, y narración divertida. Una vez dicho esto, bueno será observar que, en una obra tan multifacética, una antítesis demasiado tajante entre comicidad o seriedad está fuera de lugar.

Como es sabido, Ovidio no fue el único autor antiguo en ocuparse de los mitos. Y éstos no eran una provincia exclusiva de los literatos: toda una pléyade de artistas gráficos y plásticos, pero también de filósofos, pensadores, representantes del pensamiento religioso y político se ocupaban del mismo material. Diríamos que el mito se presta a ser interpretado y a responder acerca de cuestiones transcendentales. Ya el propio Ovidio lo aplicó en numerosas ocasiones a su propia vida, cuando escribía desde el exilio, por lo que puede afirmarse que su intento de hacerlo pasar como mera narración, pese a ser de una audacia inconcebible, no estaba destinado a durar.

8.3. *Ovidio, el mito y los cristianos*

Los filósofos antiguos, ya en la Grecia arcaica, se empeñaron en racionalizar el mito e ingeniaron una serie de procedimientos para destruir sus aspectos más provocativos, inmorales o irracionales. El pensamiento filosófico acerca del mito fue heredado por los cristianos en sus ataques contra la religión de los paganos. No se le puede pedir a ninguna obra que prevea todas las contingencias que va a experimentar a lo largo del tiempo y que ofrezca respuestas a todas las preguntas de sus sucesivos intérpretes. En las *Metamorfosis* no estaba prevista la aparición de la Biblia y de la religión revelada, y menos todavía que algún día fuera considerada la Biblia de los gentiles, esto es, la mayor fuente de información acerca de una religión que fue denominada pagana por los autores cristianos[320]. Nótese la paradoja: Ovidio, que había hecho bastantes cosas por liberar al mito de sus aspectos profundos, fue convertido en una especie de representante de un pensamiento religioso que estaba muy lejos de compartir.

La invención del paganismo. La crítica oposicional cristiana: *exspoliatio Aegyptiorum*

Naturalmente, no vamos a cometer la simpleza de atribuir al cristianismo una actitud unívoca respecto a la religión pagana. Digamos que su estrategia fue elaborándose a lo largo de muchos siglos en variados escritos de todo tipo y por personajes de primera fila y gran autoridad, así como por secundarios que gozaron en según qué épocas, países o comarcas de considerable

[320] L. BARKAN, *The Gods Made Flesh*, pág. 95, expone brillantemente cómo el concepto de cultura pagana es inseparable de la visión «mediadora y alienadora» que de ellos tienen sus oponentes. Se puede decir, por tanto, que es una invención cristiana.

aceptación. Los cristianos convirtieron en un todo único, bajo el nombre de paganismo o religión pagana, lo que no era sino un conjunto de mitos y prácticas de diversas épocas y países. Para ello no utilizaron distinciones de tipo cronológico o cultural, sino que se crearon un oponente contra el que practicaron una especie de crítica oposicional, movilizando contra él muchas de las críticas racionalistas que habían sido producidas en el seno de la filosofía y la religión grecorromanas. La antigua doctrina bíblica de la *exspoliatio Aegyptiorum*, según la cual los israelitas del éxodo se sirvieron de los tesoros de los egipcios para construir el arca de la alianza, es convertida por Agustín en principio hermenéutico que justifica la utilización del pensamiento pagano para atacar a los dioses de los paganos[321]. El racionalismo filosófico, que como sabemos había distinguido entre una *theologia physica, fabularis* y *civilis*, proporciona abundante munición de la que supieron servirse los Padres de la Iglesia y otros autores antiguos y medievales para atacar a las divinidades y al pensamiento religioso de los antiguos.

Ambivalencia cristiana hacia el paganismo: religión y cultura

Ahora bien, la cuestión es mucho más compleja. Los cristianos supieron comprender enseguida que lo que ellos llamaban paganismo, aparte de una religión, era también lo que hoy en día denominamos una cultura. Estaba plenamente representada en el nombre de los meses, en el de los días de la semana, en los

---

[321] Sobre la *exspoliatio Aegyptiorum*, *cf.* J. SEZNEC, *Los dioses de la Antigüedad*, pág. 47; L. BARKAN, *The Gods Made Flesh*, pág. 97. El texto básico es AGUSTÍN, *De doctrina christiana*, II, 29. *Cf.* también BERSUIRE en R. HEXTER, «The Allegari of Pierre Bersuire», *Allegoria* 10 (1989), pág. 71.

nombres de los signos del Zodíaco, en las numerosas obras literarias con las que los jóvenes, cristianos y paganos juntamente, eran educados en las escuelas para labrarse un camino como oradores o funcionarios públicos. Los dioses paganos, con la cultura que los había producido, estaban en todas partes: en las estatuas, los monumentos públicos, las termas, los cementerios, las decoraciones de las viviendas particulares, el mobiliario, las joyas, etc. Suprimirlos de raíz o incluso recordar en todo momento que eran falsos resultaba contraproducente, aparte de imposible. El paganismo no era únicamente una religión, sino también una cultura que estaba profundamente enraizada en la lengua literaria, en el latín que los cristianos ilustrados apren-dían en las escuelas. Se imponía, pues, una actitud ambivalente, a veces agresiva, recordando su falsedad y sus errores, a veces pacífica, pues formaba el suelo intelectual en el que tenían que moverse todos ellos. Por esa razón los dioses eran incluso necesarios. Son miríadas las obras de polemistas, doctores y Padres de la Iglesia que, como Hércules con la Hidra de Lerna, al tiempo que se esfuerzan en cortar cabezas contribuyen a la preservación del enemigo.

¿Por qué el inmoral Ovidio?

Quizás haga falta un buen razonamiento que ligue los textos paganos, de superficie tan inmoral, y las enseñanzas cristianas, y que sea tan convincente como para justificar los estudios de la obra de Ovidio sin el menor asomo de duda.

Hay en la obra de Seznec[322] un hilo conductor que empieza en los estoicos y el platonismo o neoplatonismo, y pretende que las fábulas mitológicas, por absurdas que parezcan en superfi-

[322] *Los dioses de la Antigüedad*, cap. tercero y *passim*.

cie, contienen una enseñanza oculta. Este pensamiento, al prescindir de la corteza *(integumentum* o *tegmen)* de las fábulas, permite reducirlas a la moral, por lo que, gracias a este artificio de la filosofía moral, se puede pasar fácilmente desde las exégesis del paganismo hasta las del cristianismo o viceversa. El resultado último de este supuesto refuerza la superioridad del intérprete sobre el autor, consagrando la separación entre la religión de los filósofos y la de los poetas que ya aleteaba en Varrón y que, después de llegar a Isidoro[323] a través de los gramáticos antiguos y exégetas cristianos, produce esta sentencia claramente expresada por Teodulfo de Orleans en el siglo IX[324]: «La pluma de los poetas dice mentiras, la de los sabios, verdades, pues suelen convertir en verdad las falsedades de éstos».

Lo que se debate es quién es el dueño del sentido, el autor o el intérprete, pues cada uno de ellos está movido por intereses diferentes. El intérprete, por lo general filósofo, retórico o hermeneuta, busca verdades en los textos que confirmen su sistema, o prueba su sistema estudiando los textos, de los que desaparece el sentido literal o superficial. Una vez que predomina el acercamiento en profundidad, se puede extraer, como a finales de la Antigüedad, una enseñanza moralizante o historizante de las historias paganas y practicar el mismo tipo de exégesis con unos textos cristianos que, por proceder de otra cultura, o de otras épocas, tampoco se prestan al sentido literal. (Quizás la interpretación por figuras, o *midrash*, que luego los cristianos denominaron tipología, era la respuesta de los exégetas judíos del Nuevo Testamento a las historias increíbles del Antiguo como las de Jonás y la ba-

---

[323] *Etym.* VIII 11, 69.

[324] *Falsa poetarum stilus affert, vera sophorum / falsa horum in verum vertere solent* (J. SEZNEC, *Los dioses de la Antigüedad*, pág. 81). La traducción que figura en el texto está mal: «El arte de los poetas recurre a mentiras; los dichos ciertos de los sabios suelen hacer que prevalezca la verdad sobre sus falsedades». Creo que es más correcta la de arriba.

llena)[325]. Lo cierto es que cristianos, judíos y paganos intentan reducir la radical extrañeza que les producen textos históricos o poéticos muy anteriores que ellos no reconocen en su historicidad. Pues, como insinúa Seznec[326], las deficiencias de la alegoría se originan por atraer radicalmente todos los textos al presente, al tiempo del intérprete, y no reconocerlos en su historicidad, en el tiempo del autor. Si se hubiera intentado una transposición al sistema de pensamiento, al horizonte de expectativas de su época de origen, como pretendieron hacer con los mitos los antropólogos a partir del siglo XVIII, se hubiera explicado la radical extrañeza de aquel lenguaje primero. Pero en lugar de desplazarse el intérprete al pasado, por más que ajeno, realiza el movimiento inverso, desplazando el mito hacia el presente y convirtiendo a los poetas en sabios ocultos, que pensaban para nosotros en alegorías, y compartían con nosotros verdades ocultas: así, los exégetas del Renacimiento coinciden con los de la Antigüedad Tardía y les atribuyen a los autores sus mismas preocupaciones. Nace así una comunidad de sabios formada por los autores de los textos paganos y cristianos; los intérpretes tardoantiguos paganos y cristianos y los intérpretes renacentistas que unifican bajo la comunidad de la alegoría cualquier acercamiento al texto. Y frente a ellos está el vulgo indocto, que se queda en la superficie del sentido literal.

Contradicciones exegéticas

Hay personajes y situaciones de la fábula pagana que, cuando son trasladadas al sistema cristiano de interpretación, se ven

[325] T. TODOROV, *Théories du symbole*, París, 1977, especialmente el capítulo primero, «Naissance de la semiótique occidentale», dedicado a la semiótica de Agustín.

[326] *Los dioses de la Antigüedad*, págs. 78-79.

dotados de significados opuestos y aun contradictorios. Dante, por ejemplo, hace de la mitología pagana una prefiguración tanto del cielo como del infierno cristianos. Quizás en estos casos concretos tengamos condensadas todas las contradicciones del cristianismo, necesitado del paganismo, de sus divinidades, de su sistema moral, y contrario a sus aspectos más escandalosos, situados por lo general a un nivel más superficial. La tensión entre superficie y profundidad, entre paganismo y cristianismo, la vemos reaparecer en las interpretaciones en profundidad. Pese al dicho de Bersuire, tomando una frase de Ovidio, *fas est ab hoste doceri*, no se pueden aprender impunemente las cosas del enemigo. El cristianismo siempre estará en contradicción interna consigo mismo por no adoptar una posición uniforme con respecto al paganismo.

El método tipológico y sus consecuencias

Además de los métodos exegéticos que pueden estudiarse en Seznec o Barkan[327], Barnard[328] caracteriza el tipológico como una variante del método alegórico. Se apoya en el concepto de figura, tal como fue explicado por Auerbach. La figura consiste en tomar dos acontecimientos históricos, uno del Antiguo y otro del Nuevo Testamento, y luego ponerlos en relación, haciendo que el primero prefigure al segundo. Hasta aquí la única novedad es teórica: donde la alegoría pone en relación un personaje o acontecimiento físico y real con un significado moral,

---

[327] J. SEZNEC, *Los dioses de la Antigüedad*, capítulos 1-4 del libro 1, donde habla de la tradición histórica, la tradición física, la tradición moral y la tradición enciclopédica; L. BARKAN, *The Gods Made Flesh*, págs. 106 ss., donde habla de los tres métodos que utiliza la mitografía medieval: desmitificación *(demystification)* o evemerismo, *allegoria, integumentum*.

[328] *The Myth of Apollo*, págs. 44-81.

situado a otro nivel, la figura toma los dos argumentos de una relación de un mismo plano, el histórico. Pero no de cualquier historia, sino que todos eran extraídos de la de Israel o del pueblo elegido. El gran paso lo da Clemente de Alejandría al conferir estatuto teórico a lo que hasta entonces había sido una práctica dispersa de los cristianos, a saber, la percepción de un parentesco entre muchas figuras de la fábula pagana y acontecimientos o sucesos del Nuevo Testamento: Cristo, como Orfeo, había bajado al infierno; Cristo, como buen pastor, equivalía a cualquier figura bucólica; los milagros de los dioses paganos se parecían muchas veces a las acciones del demonio; Cristo resucitado resplandecía como el Sol, esto es, como Apolo, quien, por su parte, había matado a la serpiente Pitón, como Cristo o el arcángel san Miguel habían aplastado al demonio[329]. Clemente asegura que en la fábula pagana había indicios de revelación, pues en ella se adelantaban, de manera incompleta e imperfecta, acontecimientos de la vida de Cristo o de la Biblia[330]. Con ello se trasladaba la relación de figura que se establecía entre ambos Testamentos a la relación entre la fábula —la Biblia de los gentiles— y la Biblia propiamente dicha. La tipología se convierte así en un método de exégesis que unirá ambos mundos con lazos que en ocasiones requerirán un gran despliegue de ingenio en novedosas asociaciones que desembocan en llamativas paradojas[331].

Sus consecuencias serán patentes en una exégesis ovidiana tan importante como la de Bersuire. Dante, en su *Divina Comedia*, acepta la realidad de los personajes de la fábula, juzgando al mundo pagano, en su totalidad, con una vara de medir cris-

[329] M. BARNARD, *The Myth of Apollo*, págs. 67, 68.

[330] M. BARNARD, *The Myth of Apollo*, págs. 48, 49.

[331] J. SEZNEC, *Los dioses de la Antigüedad*, pág. 83, refiere cómo en el *Ovide Moralisé*, versión francesa de las *Metamorfosis* del siglo XVI, Diana equivale a la Trinidad, Acteón a Jesucristo, Ceres buscando a Prosérpina, a la Iglesia, etc.

tiana. Hay dioses buenos y malos, los *superi* y los *inferi*, unos al servicio del cielo y otros al del infierno, de la misma manera que hay héroes que se condenan y otros que van al purgatorio[332]. Una vez fijado el método, conforme al cual se fundamenta la capacidad cristiana para establecer diferencias morales entre los personajes paganos, pueden presentarse diferencias en la aplicación a personajes concretos. Por aquí desembocamos en la posibilidad dicotómica de que, enfrentado a la fábula de Dafne, Bersuire pueda interpretar a Apolo como Jesucristo y como el diablo. La división que observábamos entre dioses buenos y malos, entre dioses que ocupaban un lugar u otro en la escatología de Dante, se traslada ahora al interior del mismo dios Apolo, capaz de ser al mismo tiempo Jesucristo y el diablo. Ambas se ofrecen como consecuencias concretas —*applicationes*— de una variante del método alegórico medieval, el método tipológico.

Apéndice sobre la obra exegética de Bersuire: el *Ovidius moralizatus*

La obra que intentaba acometer Pierre Bersuire a mediados del siglo XIV, poco después del «África» de Petrarca, del que era amigo[333], presenta una buena cantidad de problemas de edición y atribuciones, para los que remitimos a las excelentes páginas que le dedican Consuelo Álvarez y Rosa Iglesias[334]. Ba-

---

332 J. SEZNEC, *Los dioses de la Antigüedad*, pág. 83: «En la 'Biblia de los Gentiles', los grandes dioses, los *superi*, inteligencias veladas, estaban encargados de hacer sentir al mundo, de forma disimulada, la autoridad del verdadero Dios...».

333 *Cf.* J. SEZNEC, *Los dioses de la Antigüedad*, págs. 146-147; M. BARNARD, *The Myth of Apollo*, pág. 70; L. BARKAN, *The Gods Made Flesh*, págs. 332-333, notas 38-39.

334 *Ovidio. Metamorfosis*, págs. 115-117.

sándonos en un artículo de Hexter[335], la dividimos en tres partes: el *Reductorium Morale*, que trata de las maravillas de la naturaleza, algunas de las cuales son creíbles y otras increíbles, y que abarcaba catorce libros; el libro 15, dedicado a las fábulas de los poetas y en el cual, a su vez, pueden distinguirse dos partes, la una dedicada a las formas y a las figuras de los dioses, y la segunda, numerada 2-16, dedicada a los quince libros de las *Metamorfosis* ovidianas. Finalmente, todavía dentro del *Reductorium*, cabe incluir el libro 16, dedicado íntegramente a las Sagradas Escrituras, cuyos ejemplos, figuras y enigmas el autor interpretaba siguiendo el mismo método que había aplicado a las letras profanas.

El libro 15 pasó a denominarse *Ovidius moralizatus*. La denominación no es inocente, pues parece haber convertido en un comentario a Ovidio lo que formaba parte de un proyecto más vasto en el que Ovidio no era el objetivo principal.

Quizás no esté de más decir que las obras que tratan de la *Nachleben* de Ovidio en la Edad Media (las referidas a iconografía, las que se internan en la historia cultural, las interesadas en la tradición interpretativa del *Ovidius maior*, que se incluye en la tradición clásica) se hacen eco casi sin excepción de la curiosa hermenéutica de este libro. Más allá de su carácter compilatorio y enciclopédico —como siempre en la Edad Media— o más allá de los diversos métodos que coexistían en él sin aparente hostilidad —el evemerista o histórico, el alegórico, el enigmático—, llama la atención el hecho de que los personajes de cada historia tengan al mismo tiempo varios significados, explícitamente denominados como bueno o malo, alegórico o místico, sin que al autor que los establece le resulten contradictorios. El mérito del artículo de Hexter consiste en restablecer la función original a que el libro estaba destinado, que no era otra que la predicación. No es lo mismo interpretar a Ovidio para una comunidad de in-

---

[335] «The *Allegari of* Pierre Bersuire», *Allegoria* 10 (1989), pág. 76, nota 11.

térpretes académica de nuestros días, considerándolo como una obra literaria, que encajarlo en un *Reductorium* o *Repertorium morale* cuya función es dar a los predicadores ejemplos de la fábula pagana interpretados de acuerdo con significados cristianos. Es el sermón el que da sentido a una argumentación de conjunto que se sirve de todo tipo de material, incluso el aportado por la fábula antigua. Su finalidad no es establecer interpretaciones que sean controladas desde y de acuerdo con el texto punto de partida, sino, simplemente, edificar a los fieles que piensan como nosotros de acuerdo con las virtudes cristianas a las que todo lo existente apunta si se sabe interpretar adecuada y sistemáticamente según un método. La variabilidad de contextos orales y las distintas clases de sermones exigen un material polisémico, plástico y adaptable, y ése lo pueden proporcionar tanto la Biblia como las maravillas de la naturaleza o la simple historia natural, siempre que sean convenientemente interpretadas.

En la obra de Bersuire es notorio su método acumulativo, formado por los continuos *vel allega* donde es posible observar una especie de judicialización de la crítica, al presentarse las interpretaciones en forma de múltiples testimonios o pruebas que se aducen a una *narratio* —el texto— que se propone para ser comentada. Judicialización y eclecticismo. Cabe decir que la mezcla de juegos etimológicos, con la aproximación de significantes que Hexter[336] realiza: *allegorice*, *allegare*, *alligari*, es del mismo tipo que la que está ya en Isidoro o en cuaquier otro autor medieval, pongamos Petrarca a propósito del nombre de Laura[337]. Cuando Isidoro acumula una etimología tras otra para

---

[336] «The *Allegari* of Pierre...», págs. 67-69.

[337] M. Barnard, *The Myth of Apollo*, págs. 93-94, enumera una serie de palabras que están figurando a Laura: *l'aurora, l'aura, l'ora, l'oro, l'aureo, lauro.* Y añade el verso: *L'aura che'l verde lauro et l'aureo crine / soavemente sospirando move*, soneto 246.

explicar los atributos de la divinidad, no siente que cada palabra debe tener una sola, sino que, siendo las cosas múltiples en su aspecto, las asociaciones de tipo etimológico también deben responder con su multiplicidad a la compleja realidad del ser que explican: «Varrón y los que en él se inspiraron a menudo ofrecen múltiples etimologías para una palabra, pero generalmente las presentan como posibilidades alternativas; dejan que el lector decida por sí mismo cuál parece la más razonable. Isidoro no ve motivo alguno por el que una palabra no pueda tener más de una etimología, cada una de las cuales revela un aspecto diferente de su naturaleza»[338].

Conclusión

La interpretación privilegia al intérprete sobre el autor y la intepretación en profundidad sobre la superficial. Los métodos alegóricos y figurados son capaces de reducir la totalidad de figuras y situaciones de la fábula pagana al universo moral y religioso de los cristianos, con profusión de interpretaciones que no se sienten contradictorias entre sí, porque la totalidad de los seres existentes y los textos pueden ser interpretados según múltiples aspectos. Es la función a la que se somete cada texto la que determina la interpretación: los textos se adaptan a diversas coyunturas en las que brilla el arte del comentarista, que no retrocede ante significados abstrusos o rebuscados, quizás pensados como más efímeros de lo que nuestro actual espíritu filoló-

---

[338] *Cf.* K. N. MACFARLANE, *Isidore of Seville on the Pagan Gods* (*Origines* VIII 11), Filadelfia, 1980, pág. 5. Apenas hace falta decir que el interesante y polémico libro de F. AHL, *Metaformations. Soundplay and Wordplay in Ovid and Other Classical Poets*, Ithaca, 1985, hace una sostenida lectura de las *Metamorfosis* aplicando a Ovidio el pensamiento etimológico varroniano.

gico, inclinado a la seriedad, está dispuesto a admitir. Apoteosis de las lecturas en profundidad que no excluía un juego con los nombres propiciado por el método etimológico con su caprichosa aproximacion de significantes.

8.4. *El Renacimiento*

Durante el Prerrenacimiento y el Renacimiento aumenta el conocimiento de los textos, los monumentos y las obras plásticas de la Antigüedad. La profusión de material también se da en el dominio de la lengua, porque se dispone de un número de ediciones y de textos mucho mayor que en la Edad Media. Ya no son las historias escritas y su tradición exegética o alegórica lo que predomina, sino que ahora, además de las imágenes reales de la Antigüedad que se desentierran, se multiplican los textos y las facilidades de lectura directa. Hay una inclinación no a lo que cuentan los textos —su contenido—, que cada vez pasa a más enciclopedias, repertorios y depósitos de *realia,* sino a su textualidad, lo que se nota en la proliferación de buenas ediciones que presuponen y fomentan el conocimiento de la lengua latina. El renovado interés por la belleza del latín supone un estudio a fondo del texto como modelo de corrección gramatical y estilística, no de lo que dice, que ya se conoce. Texto en sí como modelo de lengua, conocimientos exhaustivos de la Antigüedad, artes plásticas y pictóricas, todo ello lleva en la misma dirección: aislar la Antigüedad como época exenta y libre de adherencias medievales.

Los textos, perfectamente conocidos como tales, ofrecen inspiración a los artistas, especialmente los pasajes en que describen obras de arte. Cualquiera sabe ya los atributos de los dioses, cualquiera sabe los rasgos iconográficos de las historias principales, pero no todo el mundo —todos los pintores— po-

día leer, como ahora en Ovidio o Catulo, aquellos pasajes inspirados en antiguas obras de arte o aquellos que no destacan ya por la historia que cuentan, sino por el modo de contarla: dramatismo, psicología, ritmo. El Renacimiento concibe la Antigüedad como una época con su propio entorno característico, que se reconoce en su independencia de nosotros, y no por su aportación a nuestra cosmogonía o filosofía[339]. Su correlato es el texto en sí, bien editado, conforme a reglas, de acuerdo con un gusto por la lengua que está por encima del utilitarismo medieval, que sólo usaba el latín para transmitir conocimientos. Se va más allá de la historia convencional, tantas veces repetida y alegorizada, y se descubren las cualidades retóricas y literarias del texto que las transmite.

Ovidio y la pintura. Ovidio y Tiziano

Una discusión sobre Ovidio y la pintura en el Renacimiento puede arrancar, como casi siempre, de la Edad Media. Las ediciones medievales de las *Metamorfosis* se ofrecían en libros manuscritos que habían desembocado en una forma que hasta cierto punto podía resultar extraña. En primer lugar, la traducción, con o sin resúmenes que la acompañaran y a veces reducida ella misma a mero resumen; después, los comentarios alegóricos al final de cada libro o al final de la obra en conjunto y, a veces, unos apéndices sobre los dioses en los cuales se habla de sus atributos habituales y de la mejor manera de representarlos. Muchas de estas ediciones con comentarios iban iluminadas o, después de la invención de la imprenta, contaban con un buen número de grabados. Resaltamos las diferentes apropiaciones que

[339] L. Barkan, *The Gods Made Flesh*, pág. 328, nota 1, atribuye a Petrarca el descubrimiento de la alteridad cultural del mundo antiguo.

se pueden hacer de la obra de Ovidio: la del traductor, la del comentarista o intérprete y la del ilustrador. Los comentarios (el *Ovidius moralizatus*, sin ir más lejos) fueron puestos al servicio de la iconografía, como una especie de guía para ilustrar figuras de los dioses, misión a la que también estaban dedicados los manuales de mitología (inspirados también en buena medida por las *Metamorfosis*) que comenzaron a proliferar a finales de la Edad Media y comienzos del Renacimiento[340].

La imprenta desarrolló el arte de las ilustraciones. Las planchas de grabados dieron lugar a numerosas colecciones de estampas mitológicas en las que las historias, las figuras heroicas o los dioses resultaban visualizados y puestos a la vista del gran público y, en lo que a nosotros nos interesa, vieron la luz numerosos Ovidios ilustrados, cuya «edición más influyente y más frecuentemente impresa es el volumen de Bernard Salomon, *Metamorphose figurée*, Lyon 1557...[341]». Las imágenes, al multiplicarse con facilidad por medio de la imprenta, presentan un

[340] *Cf.* J. Seznec, *Los dioses de la Antigüedad*, págs. 186-210; en el capítulo del libro II, titulado «La Ciencia Mitológica en el s. xvi», ofrece un buen comentario de los más conocidos manuales de mitología del Renacimiento. *Cf.* también C. Álvarez Morán y R. Iglesias Montiel, *Ovidio. Metamorfosis*, pág. 118, sobre la *Genealogia Deorum* de Boccaccio, y 121-122, sobre los manuales de Giraldo (Basilea, 1548) y Natale Conti (Venecia, 1551; 1581). Este mismo manual se puede consultar en español gracias a la traducción de estas mismas autoras: R. Iglesias Montiel y C. Álvarez Morán, *Natale Conti, Mitología*, Murcia, 1988.

[341] L. Barkan, *The Gods Made Flesh*, pág. 188. N. Llewellyn, «Illustrating Ovid», pág. 157, se refiere a una edición del *Ovide moralisé* de Brujas, 1484, que contenía 34 grabados. El *Ovide moralisé* era una versión bastante libre de las *Metamorfosis* en verso francés, posiblemente obra de un franciscano del siglo xiv, dotada de comentarios alegóricos al final de cada fábula, que fue muy influyente porque de ella se hicieron múltiples reediciones. *Cf.* M. Barnard, *The Myth of Apollo*, págs. 56 ss.; J. Dimmick, «Ovid in the Middle Ages: Authority and Poetry», en Ph. Hardie (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, págs. 279-280; C. Álvarez y R. Iglesias, *Ovidio. Metamorfosis*, págs. 113-114.

Ovidio bello frente al Ovidio alegórico. «Esto es lo que podríamos llamar el *Ovide imagisé*, la respuesta renacentista al *Ovide moralisé*»[342].

Ediciones ilustradas[343] de estas características plantean una alternativa a la interpretación de Ovidio que, de alguna manera, desandan el camino emprendido en la Edad Media, cuando se optaba por la profundidad en detrimento de la superficie de la historia. En ese contexto debemos situar también las colecciones de emblemas. Las diferencias entre un libro como la edición ilustrada de Lyon y una colección de emblemas como la de Alciato[344] no están en las partes comunes a ambos (ilustración gráfica, título, epigrama alusivo), sino en que en un caso nos encontramos ante la ilustración de un texto singular, con su orden y sus exigencias individualizadas, y en el otro con un tratado moral de virtudes y vicios, figuras tradicionales y glosas tanto descriptivas como moralizantes. Para resumir, los ilustradores de los libros atienden a la literalidad del texto, son sus servidores, no son independientes de él[345], mientras que los emblemas, con su implantación moralizante, ejemplarizante y enigmática, continúan la dimensión alegórica de las interpretaciones medievales.

Tampoco debe confundirse una edición ovidiana con grabados con una pintura renacentista de asunto mitológico basada en el texto de Ovidio. El Renacimiento había debatido abundantemente la cuestión de las relaciones entre texto escrito y

---

342 L. BARKAN, *The Gods Made Flesh*, pág. 188.

343 M. D. HENKEL, «Illustrierte Ausgaben von Ovids *Metamorphosen* im XV., XVI. und XVII. Jahrhundert», *Vorträge der Bibliothek Warburg* 6 (1926-1927), págs. 58-144; M. F. DÍEZ PLATAS, *Imágenes para un texto: Guía iconográfica de las Metamorfosis de Ovidio*, Santiago de Compostela.

344 Sobre los emblemas de Alciato, véanse J. SEZNEC, *Los dioses de la Antigüedad*, págs. 89-91; L. BARKAN, *The Gods Made Flesh*, pág. 186; A. HENKEL, A. SCHÖNE, *Emblemata*, Stuttgart, 1967; M. PRAZ, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, Roma, 1964².

345 N. LLEWELLYN, «Illustrating Ovid», pág. 159, nota 38.

pintura, ya presente en la formulación de Horacio *ut pictura poesis*, concluyendo que cada arte se regía por diferentes reglas de *decorum*, de forma que la literatura podía permitirse efectos que estaban vedados a las artes gráficas[346]. A su vez, dentro de éstas, el grabado se aproximaba más al texto, mientras que la pintura podía permitirse mayor independencia[347]. Suelen establecerse dos polos contrapuestos, el veneciano y el florentino, el primero representado por las llamadas *poesie* de Tiziano y el segundo por las *istorie* de Gian Battista Alberti. En ellos reaparecen las grandes cuestiones exegéticas de la Edad Media, a saber, la relación entre la superficie del texto y la profundidad a que lo sometían los exégetas. Los florentinos, con una fuerte influencia neoplatónica, son partidarios de conservar los múltiples enriquecimientos medievales, por lo que en ellos se puede observar una inclinación a la alegoría, como por ejemplo en las pinturas mitológicas de Botticelli. Tiziano, en sus *poesie*, intenta que sus cuadros traten creativamente el texto de Ovidio, siguiendo la misma práctica creadora que este autor con respecto a las historias contadas por sus predecesores, a las que dotaba de una visibilidad, un dramatismo y una ironía totalmente originales. Se puede decir que la independencia frente al texto formaba parte de la disputa entre las escuelas veneciana y florentina y que «un seguidismo servil de las palabras solía dejarse a los ilustradores de los libros[348]».

---

[346] CH. ALLEN, «Ovid in Art», pág. 350: «Diferentes reglas de *decorum* se aplican a la literatura y a las artes visuales. El lenguaje es un medio más abstracto, por lo que podemos leer con placer sobre cosas que chocarían o disgustarían colocadas ante los ojos... Horacio... *segnius irritant animum demissa per aurem quam quae sunt oculis subiecta fidelibus* (*Ars Poetica* 180-181)».

[347] CH. ALLEN, «Ovid in Art», pág. 351: «Diríamos que la diferencia entre ilustración y composición original es de principios y no de grados... En el sentido más amplio, el ilustrador sirve al texto, mientras que el artista usa el texto...».

[348] N. LLEWELLYN, «Illustrating Ovid», pág. 159, nota 38.

Permítasenos imaginar el complejo proceso que conducía desde el texto de Ovidio hasta su plasmación en un cuadro. Si nos preguntamos por qué la preferencia por Ovidio no sólo hay que responder que este autor fue considerado en la Edad Media como la Biblia de los poetas, sino que también se le ha llamado la Biblia de los pintores[349]. Las razones para esto último, las motivaciones que pueden concurrir en un patrono o en un artista para elegir un texto ovidiano como base, las resume Allen de la siguiente manera[350]: «Proporciona abundancia de detalles, la narración es vívida hasta casi la náusea, el autor establece una manera a la vez mágica e irónica, con un entorno flotante, ficcional, en el que la imaginación mítica se desarrolla en libertad». Por supuesto, esta opción no excluía que se añadieran detalles procedentes de manuales mitológicos o de otros textos o incluso de comentarios medievales que aportaban los eruditos y consejeros de patronos y autores. «Los artistas creaban glosas pictóricas al texto y a veces usaban otros textos para ayudarlos a hacerlo. Se sabe de Tiziano que usó la traducción de Dolce de 1553, que quizás le proporcionó unos pocos detalles narrativos extra»[351].

A propósito de la traducción de Bustamante de la historia de Dánae veremos cómo el autor intercala en su versión un largo párrafo procedente de glosadores o comentaristas que no estaba en el texto de Ovidio. Como nuestro traductor, Tiziano se comportaba con respecto al texto ovidiano con gran libertad. La fi-

---

[349] L. BARKAN, *The Gods Made Flesh*, pág. 187, habla de un libro de A. VÉRARD, *La Bible des poètes*, París, 1493, que contiene ilustraciones destinadas a los artistas gráficos. C. ÁLVAREZ y R. IGLESIAS, *Ovidio. Metamorfosis*, pág. 116, sostienen que este libro había aparecido en 1484 a nombre de Colart Mansion bajo el título *Cy commence Ovide de Salmonem son livre intitule Metamorphose*. CH. ALLEN, «Ovid in Art», pág. 151, remite a S. ALPERS para la segunda denominación.

[350] CH. ALLEN, «Ovid in Art», pág. 354.

[351] N. LLEWELLYN, «Illustrating Ovid», pág. 163.

delidad a un texto original no guía de manera exclusiva su interpretación; él se encuentra inmerso en un diálogo entre artes en el que las imágenes verbales se convierten en visuales, para lo que a veces sigue a otros textos y otras exégesis (para no hablar de cuadros de otros autores). Con este proceder la pintura adopta comportamientos semióticos similares a los que se dan en la literatura. En el caso de Dánae, cuya historia Tiziano pinta en varias ocasiones, no puede decirse que siga al texto de Ovidio, pues éste la toca en sólo dos versos, IV 610-611, sino, más bien, que «el artista no está consagrado únicamente a ilustrar el texto, con todo su atractivo, sino en hacer una obra que responda a los varios tipos de intenciones o expectativas, de las cuales la fidelidad al poema de Ovidio es sólo una»[352].

En esa encrucijada, con los eruditos y los comisionistas tirando cada uno de un brazo del autor, también habría que añadir la cuestión del *decorum*. Ante un cuadro determinado se impone pensar con qué fines y a qué lugar lo destina la persona que lo encarga. No es lo mismo un desnudo mitológico para las habitaciones privadas de un monarca, donde puede servir como soterrado estímulo amoroso[353], que uno para una sala de recepciones de embajadores extranjeros. Hoy en día estamos acostumbrados a contemplar las pinturas en los museos, pero antes de esto los cuadros eran confeccionados para adaptarse al espacio arquitectónico y a las funciones que éste cumplía: habitaciones privadas o públicas, edificios sagrados o profanos cuentan mucho a la hora de elegir el tema e imponen un determinado tratamiento. Esto nos permite explicar por qué un pintor realiza a veces series de la misma historia (Dánae de Tiziano) con significativas variaciones que pueden ser explicadas

[352] CH. ALLEN, «Ovid in Art», pág. 354.

[353] *Cf.* L. BARKAN, *The Gods Made Flesh,* pág. 190, acerca de los encargos a Tiziano de Felipe II; y N. LLEWELYN, «Illustrating Ovid», págs. 161 y 164.

según las diversas funciones que el cuadro estaba destinado a cumplir.

En otros momentos, todavía a propósito de la relación entre texto y pintura, nos encontramos con fenómenos que la actual sensibilidad literaria y artística puede comprender bien. Tiziano pintó casi simultáneamente los cuadros de Diana y Acteón y Diana y Calisto. Ambas historias, como sabemos, están presentes en las *Metamorfosis*. Entre los cuadros hay una fuerte relación visual, compositiva y también conceptual. Barkan destaca que en ambos se omite la escena de la metamorfosis y que, quizás como compensación, se investiga en ellos el tema del voyerismo, la cuestión del descubrimiento de lo oculto y de la profanación de lo no permitido. El artista visual ha seguido estímulos del texto y, en lugar de una metamorfosis, ha trasladado la tensión a una escena donde el profanador involuntario resulta descubierto por una diosa poderosa que se dispone a castigarlo. (Dicho sea de paso, Tiziano realiza en su cuadro, quizás con conocimiento de causa, la misma interpretación que el propio Ovidio en *Tristes* II 103-106 cuando se compara, en la involuntariedad de su culpa, con *inscius Actaeon vidit sine veste Dianam.*) Los cuadros que representan a Diana frente a Acteón y Calisto carecen de metamorfosis y comparten la imagen de una diosa obsesionada con la castidad. Ambos transmiten las mismas tensiones, oposiciones y variedad de significados que el relato ovidiano, sólo que, a diferencia de éste, los concentran en un momento narrativo único. Este mismo juego, narración en varios actos o concentración en una sola escena, ya lo había realizado conscientemente Ovidio con la historia de Europa, que en él ocupaba muchas líneas y en el bordado de Aracne una sola viñeta. A su vez, en esa disputa, Aracne o Minerva eran artistas que desarrollaban diferentes concepciones estéticas. Pues bien, Tiziano procede en sus *poesie* con la misma riqueza de matices frente a los textos de sus precursores que Ovidio. Y Velázquez,

cuando en las *Hilanderas* coloca al fondo, en tercer plano, el cuadro de Tiziano que refiere la historia de Europa, hace lo mismo con respecto al veneciano y al texto ovidiano subyacente[354]. No cabe duda de que Tiziano procede igual respecto a Ovidio.

Los cuadros se replican claramente y requieren ser percibidos como elementos distintos de una serie. La obra de Ovidio repite conscientemente esquemas narrativos parecidos en numerosas historias que afectan a dioses o héroes; lo mismo puede decirse de los paisajes, de las figuras que se mueven en ellos o de las situaciones a que se ven abocados los personajes: el fenómeno lo hemos descrito bajo el epígrafe de intratextualidad y se aplica perfectamente a este caso: Diana toma venganza contra personajes relacionados con ella (Acteón, Calisto) que, inocentemente, violaron sus misterios. Añadíamos que en la obra la semejanza de historias y de esquemas narrativos se impone muchas veces sólo de manera implícita, por lo que requieren la colaboración del lector para establecerla. Según la interpretación de Barkan, Tiziano representa en el cuadro de Acteón un acto de voyerismo que efectúa en el plano visual una violación, mientras que en el pintado a continuación Diana castiga a Calisto, que había sido violada por Júpiter contra su voluntad, a ser desnudada, dando así una respuesta a la violación visual previa que ella misma había sufrido a ojos de Acteón[355]. Esta visión de la creatividad poética de unas pinturas que fueron denominadas significativamente *poesie* implica que los cuadros van más allá del texto y nos hace contemplarlo con otros ojos una vez que volvemos a él. Los pintores se plantean en su medio muchas cosas sobre el arte de narrar, sobre el clímax de la

---

[354] L. Barkan, *The Gods Made Flesh*, págs. 1-18, hace un brillante análisis, a la manera de Foucault con las *Meninas*, de las *Hilanderas* de Velázquez, resaltando su referencia a sus antecesores pictóricos (Tiziano) y literarios (Ovidio) y su acuerdo con los teóricos de la pintura renacentistas y barrocos.

[355] L. Barkan, *The Gods Made Flesh*, pág. 201.

historia, sobre su sentido predominante y sobre la manera de representar una metamorfosis o de transferir su tensión a otras escenas. Hacen lo mismo que cualquier lector o intérprete, pero el poderoso impacto visual de sus imágenes les permite ser un vivero de sugerencias. Por ejemplo, Tiziano ha sabido captar perfectamente (y sus cuadros de Diana y Acteón[356] y Diana y Calisto lo prueban) lo que otros intérpretes actuales de las *Metamorfosis* también habían descubierto: que Ovidio no necesita de una metamorfosis para hacer interesante un relato. Ya la idea de metamorfosis es muy amplia, a veces puramente interior, sin que implique cambios físicos, pero la idea de lo que es narrativamente estimulante es mucho más amplia aún. Pues bien, Tiziano ha penetrado perfectamente esta concepción estética.

En este contexto de lectura de poetas por parte de pintores, apenas hace falta añadir ejemplos de intertextualidad pictórica. Compárese la Europa[357] de Tiziano con la de su discípulo el Veronés: donde el primero enfatiza la futura violación, el temor de la doncella a la sexualidad y a las transformaciones del deseo, el otro representa la nupcialidad, la bendición, el triunfo, la glorificación de lo permitido. Enfrentados a una historia, los artistas eligen unos elementos y no otros para su narración: Veronés, que hacía una pintura para consumo oficial, usa de las condiciones decorativas del relato, pero no ahonda sutilmente en el temor de la doncella a la experiencia de la sexualidad como hacía Tiziano. Como siempre en una relación intertextual, el nuevo contexto —en este caso el escenario al que iba destinada la pintura— condiciona el tono de las nuevas versiones pintadas y

---

[356] Hay una excepción que confirma la regla que el *decorum* imponía de evitar las metamorfosis en la gran pintura (no así en los grabados): CH. ALLEN, «Ovid in Art», pág. 343, piensa en un cuadro tardío de Tiziano en que aparece Diana disparando a Acteón, que ya tiene la cabeza de ciervo.

[357] N. LLEWELLYN, «Illustrating Ovid», págs. 163-166, compara sucesivos cuadros del rapto de Europa en Tiziano, el Veronés y Boucher.

su oposición estética y visual a las anteriores. Aquí son Tiziano y Veronés, en otros casos son Giovanni Bellini y Tiziano: la intertextualidad permite observar el fluir de las historias de un autor a otro, y la diferente plasmación pictórica de las oposiciones narrativas y las tensiones de significado contenidas en ellas[358].

8.5. *Contrarreforma y Barroco: erudición y burlesco*

Lo que el cristianismo llamaba paganismo conservó siempre, también en la Edad Moderna, su doble vertiente de religión y de cultura. Como religión dejó de ser peligroso a medida que avanzó la cristianización; como cultura retornó poderosamente en el Renacimiento, cuando se produjo un paganismo estético gracias a las artes plásticas. Pero este renacimiento iba a durar poco. La Contrarreforma trajo consigo dos resultados opuestos: el paganismo adquirió durante ella un sesgo intelectual y erudito, del que fueron buenos representantes los numerosos expertos que elaboraban enciclopedias mitológicas, o programas decorativos de espacios públicos y privados, que en general eran los mismos que se distinguían por sus conocimientos de emblemática o de informaciones variadas para uso y lucimiento intelectual de hombres públicos. La Edad Media había acumulado una gran cantidad de interpretaciones acerca de los dioses y de las figuras del mundo pagano; convertida en juego y en procedimiento de distinción social, la fábula y sus diversos pormenores servía para singularizar y distinguir a las capas altas de la sociedad y a todos aquellos que aspiraran a pertenecer al grupo de los cultivados, de tal manera que resultaba imposible que no fuera tolerada por la Iglesia; le atribuía el campo de las diversiones sociales y profanas, mientras que se reservaba para ella

[358] L. BARKAN, *The Gods Made Flesh*, págs. 205-206.

misma el dominio de lo sagrado[359]. Esta oposición, casi siempre suave y sin demasiados perfiles, originaba muchos menos problemas y conflictos que la que se ejercía con el protestantismo.

Pero el abuso social de la fábula podía hacerla incurrir en el peligro de lo excesivamente erudito, artificioso o preciosista. Si a ello unimos la constante conciencia que desde el catolicismo se difundía sobre su falsedad, nos encontramos con que los excesos de refinamiento provocaron una reacción en sentido contrario que dio lugar a la crítica, el burlesco y la parodia. Las figuras de las divinidades antiguas experimentaron un rebajamiento vulgar, debido precisamente a su divulgación, o a su presencia en las obras que apreciaba únicamente el vulgo. Hemos dado, como con el caso del paganismo, con un hecho de recepción con el que el horizonte de expectativas inicial de las *Metamorfosis* no contaba.

8.6. *Latín* vs. *vernáculas. Ovidio en España, traducciones y sátiras*

No vamos a abordar aquí el combate de las lenguas vulgares contra el latín. Pero puede decirse que la posición de predominio de la lengua culta a lo largo de la Edad Media, que se acentuó con el Renacimiento, va cediendo a medida que avanza el siglo XVII, el siglo del Barroco español y del Clasicismo francés. Hay múltiples traducciones de Ovidio en toda Europa, al tiempo que se continúa la tradición de los comentarios alegóricos. Las nuevas ediciones aparecen ilustradas con numerosas estampas, moda favorecida por la existencia de libros de emblemas, en los que la ilustración, el lema y la letra componen

[359] J. STAROBINSKY, «Le mythe au XVIIIe. siècle», *Critique*, 366 (1977), pág. 981.

cada página. Uno diría que el texto latino pierde protagonismo frente a las ilustraciones, los comentarios alegóricos y, sobre todo, las numerosas traducciones al vulgar. Más aún: la alegoría, un residuo del control medieval y eclesiástico sobre la interpretación, va colocada al final y es fácil que recibiera menos atención, aunque pasaba por ser el fruto quintaesenciado del total. Ilustraciones y traducciones resultaban más vulgares en todos los sentidos del término. Los ignorantes del latín y de la lengua culta recibían una traducción en absoluto preocupada de la fidelidad al original y sí muy rica en modismos de la lengua de llegada. La traducción de Ovidio, en la España del XVI, es infiel como tal, pero muy eficaz como texto para la función que se había propuesto: difundir al autor entre cada vez más gente y en un estilo accesible. Bien pueden quejarse eruditos como Quevedo de que el latín sufre, por parte de libreros e indoctos, injuria tras injuria; él, por su parte, pese a guardar un gran respeto por la lengua culta, se muestra harto irrespetuoso con figuras paganas como Apolo, al que reviste, en la historia de Dafne, con el mayor de los sarcasmos satíricos: «bermejazo platero de las cumbres». El ojo de Polifemo, descrito por Góngora en brillante perífrasis alusiva, como «émulo casi del mayor lucero», se convierte en Quevedo en otro ojo «este cíclope no siciliano». La fábula sirve tanto para lo sublime como para lo satírico. Con su habitual ironía, Cervantes[360] resume la situación de la literatura ovidiana en un pasaje del *Quijote* en que explica la actividad de un humanista que componía unas *Metamorfoseos* u Ovidio español donde se «imitaba a Ovidio a lo burlesco» y se hablaba del origen de monumentos, montañas o fuentes (Giralda, Sierra Morena, las fuentes del Lavapiés o del Piojo de Madrid) «y esto con sus alegorías, metáforas, y traslaciones, de

[360] M. DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, Segunda parte, capítulo XXII, Madrid, 1998.

modo que alegran, suspenden y enseñan a un mismo punto». Schevill[361] comenta: «Aquí la frase *con sus alegorías* recuerda los títulos de traducciones, que frecuentemente añadían que el trabajo estaba dividido en quince libros *con las alegorías al fin dellos*, o *con sus alegorías al fin de cada libro*, o *con el comento y explicación de las fábulas*. Las versiones italianas también añadían ocasionalmente *con le sue allegorie*». Lo que imagina aquí Cervantes son unos *Fastos* burlescos, pero también parecía haber penetrado en la duplicidad y en el abismo cada vez mayor que se iba excavando entre el sentido literal de las fábulas y sus alegorías, metáforas o traslaciones. Dado el mundo de disimulos y la cantidad de ambigüedades a que daba pie la Inquisición no debe extrañar que la moral de las fábulas mitológicas fuera vista a la vez como su núcleo más valioso y como el pasaporte que permitía colar contenidos menos edificantes. En resumen, durante el Renacimiento se libra un interesante combate entre el sentido alegórico y el literal, que arroja como resultado el que la fábula deje de ser punto de referencia para la literatura elevada y persista como un sistema que, en ciertas capas de la sociedad, aglutina nociones relacionadas con la belleza y la educación distinguida.

Las alegrías de un traductor español de las *Metamorfosis*: Bustamante[362]

En su importante obra *Ovid and the Renascence in Spain* afirma Schevill que la traducción en prosa más importante de todas las que se hicieron de las *Metamorfosis* en España fue la atribui-

[361] *Ovid and the Renascence...*, pág. 175.

[362] Para esta y otras traducciones al castellano y al catalán, remitimos al apéndice bibliográfico del libro de R. SCHEVILL sobre traducciones de Ovidio,

da a Jorge de Bustamante. No se atreve a aventurar la fecha en la que fue compuesta o impresa, pero asegura que debió de ser mucho antes de 1540. La segunda edición es de 1546, pero tanto ésta como otras apuntan a una varios años anterior[363].

Turner[364] coincide en la popularidad de la versión de Bustamante y también propone una datación anterior a 1541. «Fue reimpresa dieciséis veces en menos de un siglo, un récord que la convierte en la traducción más reeditada de una obra clásica después de las *Fábulas* de Esopo. La obra es única entre las traducciones españolas impresas de Ovidio en varios importantes aspectos: está en prosa, es realmente 'libre', incluso para los estándares del XVI; apareció anónimamente y no contiene comentarios alegóricos o eruditos[365]. La obra de Bustamante es popular en dos sentidos: apelaba a un público lector muy amplio y no tenía pretensiones de gran erudición. (...) Su tarea era presentar la esencia y el espíritu del original de la manera más contemporánea posible.» Turner repite los juicios de Schevill acerca de la infidelidad y de la libertad de los traductores, pero «es imposible no admirar el vigor y la simple elegancia del estilo en prosa y el obvio deleite en contar historias que infunde a toda la obra». Su anonimato era debido, quizás, a su salacidad y a su ausencia de moralización o a la libertad que se tomaba con el texto[366].

---

especialmente a sus páginas 245-249; también se consultará con fruto a C. ÁLVAREZ, R. IGLESIAS, *Ovidio. Metamorfosis*, pág. 121, sobre Francesc Alegre; págs. 122-124, sobre Bustamante, Sánchez Viana, Pérez Sigler y Felipe Mey; pág. 129, sobre la traducción dieciochesca de las obras completas de Ovidio por Diego Suárez de Figueroa.

[363] R. SCHEVILL, *Ovid and the Renascence...*, págs. 148 y 163-164.

[364] *The Myth of Icarus...*, pág. 2. Los datos que aduce en apoyo de su datación los obtiene de TH. BEARDSLEY, *Hispanoclassical Translations*, Pittsburgh, 1970.

[365] Se añade en nota 11, pág. 29, que las ediciones de Amberes 1595 y 1599? (interrogación de Schevill) contienen las alegorías aparecidas en las obras de Pérez Sigler.

[366] J. H. TURNER, *The Myth of Icarus...*, págs. 29-31.

En el combate que durante el Renacimiento libran el latín y las lenguas vernáculas la aparición de un público que no sabe latín multiplica su presencia en romance y provoca la divulgación de Ovidio. Toda traducción, sea del tipo que sea, supone, en principio, una afirmación del sentido superficial del texto, de su corteza, como decían los medievales. Al ser la traducción una transformación que pasa el contenido de un texto a la forma de otra lengua, su lógica es diferente de la exégesis o el comentario, al menos tal como se había entendido en la Edad Media tardía, que había prescindido de los aspectos gramaticales o literarios, tal como aún persistían en Arnulfo de Orleáns en el siglo XII, para orientarse hacia lo moral o lo teológico, o como máximo hacia lo iconográfico o mitológico. La traducción se ocupa de las palabras, del estilo, de la situación de la lengua de llegada y procura adaptarse desde un principio a ésta sin que el texto de partida mande sobre el resultado de la acción del intérprete.

Para que se llegue a esta situación de superioridad de la lengua vulgar sobre la latina y de la traducción sobre la interpretación ha debido de producirse una importante inversión de un esquema de semiótica cultural que había predominado en la Edad Media. Afirma Dante, *De vulgari eloquentia*[367], que existen textos señores y textos esclavos, alinéandose el texto a comentar en el bando de los primeros y el comentario en el de los segundos. Ahora bien, a esta dicotomía cultural se superpone otra, la que afirma la supremacía de la lengua latina sobre la vulgar, siendo la primera, literalmente, dueña de la vernácula (piénsese en la etimología de *verna).* A aquellas alturas resultaba poco probable que se comentara en latín un texto en romance (el dueño no se iba a someter al esclavo); lo máximo a lo que se podía llegar era al caso del *Ovide moralisé*, traducción con comentario moral, ambos en francés. No se trata de forzar ex-

[367] Citado por R. HEXTER, «*The Allegari* of Pierre...», pág. 56.

cesivamente la analogía entre amos/esclavos para aplicarla a las relaciones entre lenguas o a las que median entre un texto y su comentario; al fin y al cabo nos encontramos sólo ante un tropo, y la eficacia explicativa de éste puede invertirse conforme a las necesidades de la causa: piénsese en la compleja dialéctica entre el amo y el esclavo estudiada por Hegel en la *Fenomenología del espíritu*. Nuestro único interés es mostrar que las prácticas de la traducción y el comentario, que envolvían el uso del latín y el romance, ocupaban un lugar importante en el imaginario cultural de la Edad Media.

Dentro de este ámbito, el predominio del comentario alegórico sobre el texto de superficie alteraba el sentido de Dante, y, en consonancia con ello, ya en el Renacimiento, quizás podríamos colocar también por encima del autor a esos nuevos intérpretes que son los traductores. Éstos, al menos en los albores de su actividad, no sienten el menor respeto ni muestran el menor miramiento por la fidelidad al original. En efecto, no escriben para una comunidad de latinistas, que no necesitaban para nada de traducciones porque hablaban y escribían en latín, sino que, por el contrario, como muestra Quevedo[368], la traducción vulgariza, esto es, pone en vulgar, en manos del vulgo, lo que antes pertenecía al dominio de unos pocos. Los latinistas se escandalizan de la mala calidad de las traducciones, pero éstas consiguen su propósito fundamental: enriquecer la cultura de llegada, a base de difundir argumentos, ideas y pensamientos más o menos exactos, más o menos parecidos a los originales. Y enriquecen no sólo la cultura, naturalmente, sino también la literatura y, como consecuencia de ello, la lengua. Los traductores

[368] R. SCHEVILL, *Ovid and the Renascence...*, pág. 148, aporta el siguiente comentario de Quevedo sobre los editores «hizimos barato de los libros en romance y traducidos de latín sabiendo ya los tontos lo que encarecían en otros tiempos los sabios».

toman y dan al lenguaje de su tiempo. Su forma de entender a Ovidio es fresca y natural, inseparable del lenguaje literario contemporáneo. De esta manera, este último también se beneficia del caudal de pensamientos, sentimientos, sentencias y juegos de ingenio que abundan en la obra del de Sulmona. Schevill[369] aduce el testimonio de otro de los traductores de Ovidio, Felipe Mey, para expresar lo que él llama el principio básico subyacente a las traducciones renacentistas: «Es cosa cierta que la mayor parte de la gente no tiene en cuenta si está fielmente traduzido, sino en si le da gusto el libro por otras circunstancias».

En definitiva, sean del tipo que fuere, las traducciones, a diferencia de los comentarios morales, se detienen en la superficie. Y no pertenecen a la seguridad de las exégesis, sino a la incertidumbre de las obras literarias. Pese a que solían ir acompañadas de sus correspondientes exégesis, siguiendo el modelo que había ensayado en la Edad Media el *Ovide moralisé* se añade en el prólogo a la traducción de Bustamante, que no llevaba comentario, que los prudentes descubrirán fácilmente la moral de las fábulas. Schevill y Seznec hacen hincapié en la creciente obsolescencia de la alegoría y en lo inútil que resultaba la oposición a las traducciones de Ovidio[370]. El método alegórico, con su tendencia a las interpretaciones cada vez más rebuscadas, había de-sembocado en una proliferación de interpretaciones contradictorias de un mismo texto que volvían absurdo el trabajo in-

---

[369] *Ovid and the Renascence...*, pág. 153.

[370] R. SCHEVILL, *Ovid and the Renascence...*, pág. 14: «Si este método de encontrar significados ocultos era siempre sincero o no, no es evidente si miramos caso por caso y no es importante para el estudio del Renacimiento, pero hacía cada vez más ineficaz la oposición a la creciente popularidad de Ovidio»; J. SEZNEC, *Los dioses de la Antigüedad...*, pág. 223 y nota 53: «Pero en el fondo, hay que reconocerlo, con frecuencia la alegoría no es más que una impostura: sirve para conciliar lo inconciliable, como servía, poco antes, para convertir en decente lo que no lo es».

terpretativo en sí mismo y terminaron por dejar abierto el campo al goce del sentido literal por inmoral que fuera. Puesto que se trata de un proceso histórico complejo, no puede decirse que haya sido emprendido conscientemente; pero una vez puesto en marcha, ofrecía un ancho paraguas de protección a aquellos que, so capa de ofrecer historias con moral, se deleitaban en el significado literal del inmoral Ovidio. Las alegorías, de ser el sentido verdadero, parecían haber sido relegadas, en el post-texto, a una condición de mero pretexto para dejar al texto literal libre de sospechas. Se consuma así el divorcio entre traducción y exégesis en beneficio de la primera.

Bustamante, según palabras de Schevill[371], quería ofrecer a su público cosas legibles, y para ello procedía arbitrariamente con el texto. Por ejemplo, la historia de Dánae, se resume así:

> *... neque enim Iovis esse putabat*
> *Persea, quem pluvio Danae conceperat auro.*
> (*Met.* IV, 610-11)

Pero en la traducción aparece de la siguiente manera: «Acrisio, viendo la extremada hermosura de Danae, su hija, y temiendo que no peligrasse su virginidad, la encerro en una torre, donde la hazia guardar con gran vigilancia. Sabiendo esto Jupiter, estando muy enamorado desta doncella, para cumplir con ella su desseo baxo del cielo, dexada toda su magestad: y pusose sobre esta torre, y por un resquicio, o resquebradura della tornado lluvia, o granos de oro, se dexo caer en las faldas de Danae: y alli tornado a su figura dormio con ella y la dexo preñada de Perseo» (f. 65)[372]. Un solo verso de Ovidio se ha convertido en todas estas líneas en las que la historia entera de Dánae se narra y reinterpreta, pues se dice que al final la lluvia

[371] *Ovid and the Renascence...*, pág. 159.

[372] Citado por R. SCHEVILL, *Ovid and the Renascence...*, págs. 185-186.

vuelve a transformarse en Júpiter. Parece evidente que Bustamante ha enriquecido su traducción con comentarios que deberían ir al margen o al final, con lo que el traductor se ha convertido, más que en un glosador, en un contador de historias mitológicas por sí mismas[373]. Con esta decisión concreta ha trastocado un rasgo fundamental del estilo de Ovidio, el complicado arte de sus transiciones, pero ya hemos dicho que su propósito no era la fidelidad a un original tal como había salido de la mano de su autor. Por el contrario, él piensa en sus lectores, situados en la cultura de llegada, que necesitan la historia entera de Dánae, porque quizás no la conocen. Y no una historia meramente narrada, sino ya interpretada, pues en ella Júpiter se transforma de nuevo en dios para poseerla y no lo hace mágicamente, en forma de lluvia de oro, como el Espíritu Santo con la Virgen María, en una analogía que no había escapado a los comentaristas medievales.

No tiene, pues, nada de extraño la conclusión que extrae Schevill[374]: «En conjunto, la obra nos obliga a concluir que a veces el autor usó el original latino en cantidades más bien escasas, por lo que quizás pudo haberse ayudado con la lectura de algunas versiones francesas o italianas, o podría haber encontrado alguna vieja traducción en un manuscrito, que usó como base de la suya propia».

Frente al Renacimiento, el Barroco. Schevill ofrece un apéndice con las traducciones de Ovidio a varios idiomas que debe ser actualizado, como hemos dicho en nota, por el libro de Theodore Beardsley, *Hispanoclassical Translations*, Pittsburgh, 1970,

---

[373] R. Schevill, *Ovid and the Renascence...*, pág. 155: «En lo que respecta a los propios relatos, con muy pocas excepciones, el traductor nunca se guía por completo por el original; de hecho un verso de Ovidio puede inspirarlo para que cuente todo lo que sabe. Muchas adiciones parecen meras incorporaciones a partir de los comentarios de otras ediciones, o a partir de otras fuentes clásicas...».

[374] *Ovid and the Renascence...*, pág. 164.

citado por Turner. La traducción que más destaca es la de Sánchez Viana, la última hasta 1841. Se afirma desde el principio que era una empresa más seria que la de Bustamante y que el libro estaba suplementado con una gran masa de erudición[375]. Acerca de ella comenta Schevill[376]: «Desafortunadamente casi dos tercios de la voluminosa obra de Viana consiste en comentarios, explicaciones eruditas y referencias a autoridades bajo el título separado 'Anotaciones sobre los quinze libros de las Transformaciones de Ovidio: con la mitología de las fábulas y otras cosas'». Pese a presentar una calidad superior a la de Bustamante, la traducción no tuvo la misma importancia que la de éste en el desarrollo de la ficción. Quizás la respuesta podamos encontrarla en la forma del libro, que a su vez estaba condicionada por el público al que iría dirigido. Sánchez Viana, que, según informaciones de Turner[377], anexó a la traducción un volumen separado de comentarios y explicaciones de «filosofía natural y moral, astrología e historia», no pensaba, sin duda, en la literatura como su ámbito natural, sino en un público de doctos y eruditos. Las conclusiones de Turner[378], en las que es plenamente rastreable la idea de Seznec sobre la involución que supuso la Contrarreforma frente al Renacimiento, rezan así: «Las primeras traducciones (Bustamante, Dolce) eran sin comentarios, mientras que las ediciones más tardías, incluso de las mismas obras, los tienen; las obras más tempranas estaban menos preocupadas por la exactitud en la traslación de historias tal como los clásicos las contaban, mientras que los volúmenes tardíos se refieren cada vez a más a fuentes y traducen más lite-

---

[375] J. H. TURNER, *The Myth of Icarus...*, pág. 38.

[376] *Ovid and the Renascence...*, pág. 152.

[377] *The Myth of Icarus...*, pág. 39; *cf.* también C. ÁLVAREZ y R. IGLESIAS, *Ovidio. Metamorfosis*, pág. 123.

[378] *The Myth of Icarus...*, pág. 45.

ralmente; con la tendencia hacia una mayor erudición, hay un cambio en la dirección de juicios más duros moralmente sobre los dioses y los héroes. Estas tendencias corren paralelas al cambio que tiene lugar en las artes con la gradual devaluación de las figuras del panteón grecorromano, pero los dos fenómenos no están necesariamente relacionados».

8.7. *El siglo XVII*

Este siglo contempló la profundización erudita del conocimiento de la mitología, pero también su empleo burlesco al calor de la Contrarreforma. La rivalidad de las lenguas modernas con el latín, especialmente del francés[379], fomentada desde el ámbito político con la creación de la Academia, no es sino un primer paso en la que iba a ser célebre Querella entre antiguos y modernos[380]. Se trata de contraponer en bloque las creaciones artísticas de los antiguos a las de modernos, sabiendo que la ciencia está ya de parte de estos últimos. El nuevo espíritu que la irrupción del pensamiento racionalista trae consigo privilegia el empirismo y el realismo, y se traslada a la literatura escrita produciendo nuevas normas de verosimilitud. Un nuevo género vulgar, la novela, se presenta ahora en forma de novela sentimental en un ambiente moderno y recoge la tradición de las *novelle* renacentistas italianas y españolas que tanto debían a la ficción antigua. Pero el *Quijote*, irónico y burlesco, anclado ya plenamente en la actualidad, contemporáneo, propina un rudo

---

[379] P. BURKE, *Lenguas y comunidades en la Europa Moderna*, Madrid, 2006, págs. 100-102.

[380] Seleccionamos el texto fundacional de G. HIGUET, *La tradición clásica*, México, 1978, págs. 411-449, o las agudas observaciones de H. R. JAUSS, *La literatura como provocación*, Barcelona, 1976, págs. 35-43.

golpe a la preeminencia de las historias mitológicas. Estamos defendiendo la idea de que el siglo XVII supone el auge de la novela, la aparición de un nuevo concepto de lo verosímil, el alumbramiento de un nuevo espíritu científico, la acentuación del desafío de las lenguas vulgares al latín y una manera burlesca de enfocar lo mitológico.

8.8. *El siglo XVIII*

Pero todo lo que se rechaza como falso o como mentiroso puede, tarde o temprano, regresar bajo la cobertura de la ficción. Hay que decir que el cristianismo, a condición de que se reconociera la falsedad superficial de la fábula, toleró su supervivencia en el dominio de lo mundano, en determinadas manifestaciones estéticas, y se aseguró de extraer de ella frutos morales. Cuando esta última función quedó agotada, con la de-saparición del pensamiento alegórico, la fábula se vio reducida a la ficción. La combatieron fórmulas más exitosas, que privilegiaban lo sentimental verosímil (en lugar de lo sentimental en un marco fantástico, como Medea: ya había ocurrido con la novela antigua con respecto al mito), o implicaba que lo verosímil sin más adquiriera tintes picarescos, o adoptara las formas de la novela inglesa del siglo XVIII, con Fielding o Richardson como campeones. El desenlace lógico de esto es que la fábula mitológica queda reducida a un mero lenguaje social o se ve arrinconada cada vez más a ámbitos académicos. Sin embargo, todas las sociedades necesitan de la ficción: en algún momento se producirá el retorno de lo reprimido.

En otro orden de cosas, la ampliación de horizontes que la conquista de América trajo consigo presenta ante los europeos las leyendas de los indígenas americanos. Los religiosos se enfrentan a nuevos paganos, para lo que ponen a contribución la

panoplia ya forjada por los Padres de la Iglesia contra el viejo paganismo, pero, contagiados del espíritu empírico y racionalista de la nueva era, también contribuyen a la compilación de innumerables leyendas de innumerables pueblos y colaboran en la institución de un método comparativo. Cuando, por razones más generales, pero también como consecuencia no buscada de esta actividad, la fe tiene que enfrentarse a los embates de la razón, ya no es ella la más indicada para combatir con los innumerables nuevos mitos que el saber dieciochesco ha compilado, al haber perdido su situación privilegiada. Surge entonces la mitología, ampliando el campo de la fábula a todos los relatos de todos los pueblos, y sometida al escrutinio de la razón y de las luces[381]. La antigua dicotomía sagrado *versus* profano, que había relegado los mitos al dominio de lo profano, reservando para la religión el componente racionalista, se transforma en el siglo XVIII en una polémica de la razón y de las luces contra toda forma de revelación. Curiosamente, los mitos van a alinearse del lado de la razón y la racionalidad: no son vistos ya como las huellas falsarias y deformadas de una primitiva revelación, sino que se los reivindica como las primeras muestras del pensamiento humano de los primitivos, de nuestros antepasados. Pueden decirnos muchas cosas sobre la aurora de la humanidad. Starobinsky[382] afirma que se desmitifica la religión y se la relega al dominio de lo falso; se racionaliza el mito y se lo considera un depositario de verdades, no religiosas, sino científicas, en nombre del estudio de la imaginación y la mente de los primitivos. La consiguiente sacralización de la razón se extenderá también a sus contenidos míticos: la mitología de alguna manera se sacraliza, siendo los nuevos Estados nacionales creados por la burguesía los que gestionarán una nueva función del mito: ellos

---

[381] J. STAROBINSKY, «Le mythe au XVIIIe siècle», pág. 989.

[382] «Le mythe au XVIIIe siècle», pág. 992.

se proveerán de nuevos comienzos de la sociedad bajo la égida de la razón (cosmogonía)[383] pronosticando para las recién creadas naciones, salidas de la revolución, un futuro esplendoroso, en el que las nuevas historias nacionales desempeñan un papel semejante al que aparecía en las profecías de la *Eneida*.

8.9. *El siglo XIX*

En el siglo XIX se inventa la filología clásica, la historia literaria se presenta ocupando el lugar antaño reservado a la poética, y las primeras historias de la literatura griegas y latinas aparecen escritas en lenguas vernáculas, no en latín. Simultáneas ambas instituciones académicas de la creación de los Estados nacionales de origen burgués, ambas tienen que ocuparse de los *disiecta membra* de la fábula, que, como cultura, había desaparecido con el antiguo régimen que la había propiciado. Las historias de la literatura nacionales se muestran en sus comienzos escépticas respecto al porvenir de un género literario que entonces se afianza cada vez más, la novela, por lo que aún no le conceden un espacio dominante. Sin embargo, la consagración de la novela como género literario, en su variedad de novela realista, recogerá todo el antiguo territorio de la ficción. Ahora bien, como el predominio dentro de la novela va correspondiendo poco a poco a la llamada novela realista, otras variedades de novela, como la sentimental, son relegadas al romance, mientras que la antigua tradición fantástica se refugia, entre otros lugares, en la novela gótica. Pese a la complejidad de la cuestión, se puede decir que la obra de Ovidio había producido una gran cantidad de pensamiento sobre el amor en todas sus variedades y sobre la psicología y los es-

---

[383] H. R. JAUSS, *Las transformaciones de lo moderno, Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid, 1995, págs. 25-32, 49, 55, 57, etc.

tados extraordinarios de la pasión que eran aún reconocibles en abundantes obras novelescas de la Edad Media y Moderna, desde Boccaccio hasta Cervantes. Progresivamente, las novelas francesas del siglo XVII, con un nuevo concepto de lo verosímil, y las novelas inglesas de *manners* del XVIII y el comienzo del XIX, sentaron nuevas bases ideológicas y estéticas, desde las que se ocuparon de estas materias. Alternativamente, el caudal imaginativo de lo maravilloso que la mitología aportaba fue sustituido por otras variedades como la novela gótica y todo tipo de relatos cortos fantásticos que, en un ambiente realista, le dieron a la ficción un nuevo impulso. Por estas razones, entre otras muchas, Ovidio sale de la literatura viva y pasa a ser estudiado por la filología clásica. La historia literaria latina por un lado y la nueva mitología científica por otro se ocuparán de las *Metamorfosis*.

8.10. *El siglo XX*

Wilkinson[384] ha destacado que el siglo XIX dista mucho de ser una *aetas ovidiana*. Las fuentes griegas de la mitología convierten al poeta en secundario y poco original, su tono cínico y burlesco lo oponen a Catulo, el sincero, el preferido de los románticos, al tiempo que su carácter licencioso y lúbrico siempre le hará ceder ante escritores más constructivos y con mensaje como Virgilio. El carácter positivista de la literatura decimonónica en modo alguno puede comprender a un autor confesadamente epigonal y secundario. Pero en la segunda mitad del siglo XX se produce una revalorización de Ovidio, que crece como artista literario ingenioso, inteligente y complejo, en una época, la postmoderna, que aporta un nuevo concepto de

[384] *Ovid Recalled*, págs. 439-444, sigue ofreciendo una espléndida síntesis de las razones por las que la influencia de Ovidio decayó a partir del siglo XVIII.

originalidad y que, con la intertextualidad, aprecia el arte de la variación culta de historias conocidas, las segundas versiones, las reinterpretaciones y las relaciones irónicas entre diversos medios artísticos para expresar, de manera inteligente y actualizada, historias tradicionales[385]. Ovidio se aprovecha de la actual boga de la ficción fantástica y maravillosa y de los asombrosos cambios de figuras y nuevos seres que producen las modernas técnicas de la imagen, que han dotado de una nueva «visibilidad» al universo mitológico tradicional. A esto hay que sumar los descubrimientos relacionados con las ciencias biológicas, que dotan de un nuevo trasfondo científico a las especulaciones literarias y filosóficas de las *Metamorfosis*, que se preguntan por el parentesco último de los seres que cambian de forma, por el origen de diversas especies animales y vegetales, por la moralidad y la ética de las transformaciones[386], etc.

9. NUESTRA EDICIÓN

Presentamos una traducción de las *Metamorfosis* de Ovidio con introducción y notas que debe publicarse en tres volúmenes. Hemos elegido la edición crítica que nos ofrece mayor garantía, y la seguimos, salvo discrepancias que justificaremos en su lugar. Nuestro trabajo pretende ofrecer una versión castellana del poema y proporcionar las ayudas filológicas (notas, índices, bibliografía) que hacen que una edición sea útil y accesible.

La fuerte presencia de Ovidio en la investigación sobre literatura latina, que ha llegado en los últimos años a procurarle

[385] S. MYERS, «The Metamorphosis of a Poet: Recent Work on Ovid», *Journal of Roman Studies* 89 (1999).

[386] A. BARCHIESI, *Ovidio, Metamorfosi*, pág. CXLII.

un prestigio y un volumen de publicaciones similar al de Virgilio, ha dado lugar asimismo a un elevado número de ediciones con traducción y comentario publicadas recientemente en todas las lenguas[387]. Por lo que se refiere a las *Metamorfosis*, tras la traducción en prosa de Ruiz de Elvira[388], que ya puede ser considerada como clásica, con valiosas aportaciones al texto y con notas eruditas de gran utilidad, ha seguido en la década de los noventa la de A. Ramírez de Verger y F. Navarro Antolín[389], que, si bien parca en notas, es de lectura muy agradable por su excelente castellano, y la de C. Álvarez y R. Iglesias[390], de 1995, cuyas introducción y bibliografía completísimas suponen una excelente puesta al día y nos eximen de ocuparnos de muchos aspectos hasta esa fecha. También ha aparecido recientemente la traducción al gallego de J. A. Dobarro[391]. Todas ellas tienen un formato similar al nuestro, y un sesgo propio: C. Álvarez y R. Iglesias exhiben una gran erudición mitográfica, acorde con la bien conocida dedicación de las autoras a ese terreno; Dobarro es asimismo mitográfico, y ecléctico en sus inclinaciones literarias, mientras que A. Ramírez de Verger y F. Navarro se muestran más atentos a las fuentes y a los hallazgos retórico-literarios de Ovidio.

---

[387] La lista de las obras traducidas sólo en España haría esta nota interminable. Me limito a señalar al azar algunos autores: V. Cristóbal, A. Ramírez de Verger, F. Socas, E. Montero, F. Moya, M. Marcos Casquero, R. Guarino, A. Pérez Vega, J. González Vázquez, J. A. González Iglesias, B. Segura Ramos, etc.

[388] A. Ruiz de Elvira, *Ovidio, Metamorfosis*, Barcelona: I, 1964; II, 1969; Madrid: III, 1984 (=Madrid: I, 1992^5; II, 1994^4; III, 1994^5).

[389] F. Navarro Antolín y A. Ramírez de Verger, *Ovidio, Metamorfosis*, Madrid, 1995.

[390] C. Álvarez y R. Iglesias, *Ovidio. Metamorfosis*, Madrid, 1995.

[391] J. A. Dobarro Posada, *Ovidio, Metamorfoses*, I, II, Santiago de Compostela, 2004.

9.1. *La historia del texto*

De las *Metamorfosis* nos han llegado versiones más o menos completas en códices conservados desde finales del siglo XI. Desde la *editio princeps* (Bolonia, 1471), los sucesivos editores fueron aportando sus variantes y comentarios; entre ellos destacan Nicolaus Heinsius[392], al que se debe la incorporación de los *codices Heinsiani*, y P. Burman[393]; la primera edición crítica moderna es la de H. Magnus[394]. Es un testimonio importante la versión griega en prosa que llevó a cabo Planudes a finales del siglo XIII; Ruiz de Elvira lo incorpora a su aparato crítico. Contamos con catálogos de los manuscritos[395] y con elencos de ediciones en muchas ediciones previas. Para la historia de la tradición textual y para las ediciones antiguas nos remitimos al prefacio de la edición de Tarrant[396].

El texto base para esta traducción ha sido la mencionada edición oxoniense de Tarrant, que, en opinión de muchos críticos, es la edición de las *Metamorfosis* para el siglo XXI[397]. Las

---

[392] N. HEINSIUS, *P. Ovidii Nasonis Operum Metamorphoses II*, Amsterdam, 1652.

[393] P. BURMANN, *P. Ovidii Nasonis Opera Omnia*, IV voluminibus comprehensa cum integris... Danielis Heinsii notis et Nicolai Heinsii curis secundis..., Amsterdam, 1727.

[394] H. MAGNUS, *P. Ovidi Nasonis Metamorphoseon libri XV. Lactanti Placidi qui dicitur Narrationes Fabularum Ovidianarum*, Nueva York, 1979 (= Berlín, 1914).

[395] F. MUNARI, *Catalogue of the mss. of Ovid's Metamorphoses*, Londres, 1957 (suplementos de 1965 y 1970). En cuanto a España, L. RUBIO, *Catálogo de los mss. Clásicos Latinos existentes en España*, Madrid, 1984, cita dieciocho de entre los siglos XII y XVI.

[396] R.J. TARRANT, *P. Ovidiii Nasonis Metamorphoses*, Oxford, 2004. «Historia del texto», págs. V-XXVI; «Ediciones», XXVII-XXXII y XXXIX.

[397] L. GALASSO, «L'edizione di Richard Tarrant delle *Metamorfosi* di Ovidio: una discussione», *Materiali e Discussioni* 57 (2006), pág. 105. M. Pos-

traducciones al español antes mencionadas se basaban en la anterior edición de referencia, la de Anderson para Teubner[398]. Sin embargo, no somos los primeros en utilizar la nueva edición: ya lo ha hecho A. Barchiesi en su comentario a los cuatro primeros libros de las *Metamorfosis*.

La edición de Tarrant es el resultado de largos años de estudio, que se han plasmado en una abundante producción bibliográfica sobre el conjunto de la obra ovidiana, con especial dedicación a las *Metamorfosis* y su texto. Ha sido objeto de varias recensiones[399], en las que, con diversas dosis de entusiasmo, se reconocen los aspectos en que ha mejorado el texto, resolviendo algunos problemas enquistados, tras ampliar el elenco de manuscritos consultados hasta los siglos XII y XIII; al tratarse de una tradición totalmente contaminada, el editor mantiene una postura ecléctica, abierta a aceptar lecturas de *recentiores* que tal vez reproducen las de *vetustiores* no conservados[400]. Sus criterios son menos conservadores que los de editores precedentes, y el resultado es un texto con mejoras indudables; Tarrant parte de un conocimiento extraordinario de la obra, y está dotado de buen juicio para reconocer la huidiza lectura autorial, lo que le permite aceptar conjeturas y decretar eliminaciones con garantías.

SANZA, «R. J. Tarrant, P. Ovidi Nasonis *Metamorphoses*», Reseña, *Bryn Mawr Classical Review* 2005. 06. 27, pág. 2; A. BARCHIESI, *Ovidio, Metamorfosi* I, II, pág. CLXXXIX.

[398] W. S. ANDERSON, *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses*, Leipzig, 2001 (= 1982²).

[399] Además de las mencionadas en la nota 397, *cf.* G. LUCK, «Reseña a la edición de R. J. Tarrant, P. Ovidi Nasonis *Metamorphoses*, Oxford, 2004», *Exemplaria Classica* 9 (2005), págs. 249-271, que no acoge tan favorablemente la nueva edición.

[400] R. J. TARRANT, «The *narrationes* of Lactantius and the Transmission of Ovid's *Metamorphoses*», en O. PECERE, M. D. REEVE (eds.), *Formative Stages of Classical Traditions: Latin Texts from Antiquity to the Renaissance*, Spoleto, 1995, pág. 114.

Es digno de mención su esfuerzo en detectar y clasificar interpolaciones, y en llegar a conclusiones sobre la autenticidad de muchos versos, cuestionada durante mucho tiempo. Coloca entre corchetes cuadrados un total de 122 líneas[401], y elimina un total de seis; en muchos casos, el presunto interpolador ha logrado versos convincentemente ovidianos, y resulta francamente difícil, no siendo concluyente el testimonio de los manuscritos, determinar por medio del análisis estilístico si un verso es ovidiano o ha sido interpolado; a menudo los datos a favor o en contra están equilibrados, y los críticos no se ponen de acuerdo. Es el caso de II 226, el verso que cierra el catálogo de montañas arrasadas por el carro de Faetón; Tarrant lo considera interpolado, frente a la opinión de Anderson, y propone su eliminación, pero tanto Galasso como Possanza se inclinan por su autenticidad.

Con respecto a la cuestión de la doble redacción de las *Metamorfosis*, Tarrant afirma que sólo hay una versión auténtica, que todo lo demás son interpolaciones[402]. Sin embargo, en algunos casos, como I 544-547, algunos estudiosos defienden la posibilidad de que se trate de una variante de autor, o de variantes antiguas, obra de lectores contemporáneos de Ovidio, o casi[403]. Fiel a la edición base, nuestra traducción incluye siempre esos versos entre corchetes cuadrados.

El número de conjeturas ajenas aceptadas por Tarrant es alrededor de ochenta[404], más unas diez propias; son muchas más que las aceptadas por Anderson, pero no es desmesurado.

En nuestra opinión, su estudio previo de la tradición manuscrita es muy completo, y la forma de exponer su testimonio en el aparato es claro y resulta muy útil. El aparato ha sido libera-

---

401 M. POSSANZA, «R. J. Tarrant...», pág. 3.

402 *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses*, pág. XXXV.

403 L. GALASSO, «L'edizione...», págs. 109-112.

404 *Cf.* L. GALASSO, «L'edizione...», pág. 121.

do de la carga de variantes morfológicas y ortográficas gracias al apéndice que a ellas se dedica.

Junto al texto de Tarrant, ha sido de gran utilidad contar con la ayuda, para ciertos pasajes, de las ediciones de Ruiz de Elvira, Lafaye y Anderson. Las escasísimas ocasiones en que hemos preferido una lectura diferente de la de Tarrant son las siguientes[405]:

I 66 pluviaque (*conie.* Gilbert; Anderson) / pluvioque (Tarrant)
I 92 legebantur (Anderson, Bömer, Barchiesi) / ligabantur (Tarrant)
I 235 utitur (Anderson) / vertitur (Tarrant)
II 151 leves (Anderson) / datas (Tarrant)
II 792 summa papavera (Anderson, Barchiesi) / summa cacumina (Tarrant)
IV 506 vertit (Anderson) / vergit (Tarrant)

En todos los casos, una nota a pie de página señala las razones que nos impulsan a preferir otra lectura.

9.2. *El método de las notas*

Las notas y los comentarios de texto son trabajos filológicos básicos que han experimentado una gran evolución desde la Antigüedad. El comentario requiere hoy en día, aparte de un estudio detallado de la bibliografía, con las monografías y artículos sobre la obra en cuestión, un conocimiento exhaustivo de los comentarios. En el caso de las *Metamorfosis*, para este primer tomo (libros I-V) hemos utilizado con provecho los comentarios globales de Bömer y Anderson, así como los parciales de Barchiesi[406], Henderson, Hill, Lee y Kenney/Melville, así como

---

[405] Las de los libros VI-XV aparecerán en un apéndice en el tomo correspondiente.

[406] A. Barchiesi, G. P. Rosati (trad. de Ludovica Koch), *Ovidio, Metamorfosi*, vol. II, lib. III-IV, Bari - Milán, 2007, llegó a nuestras manos demasia-

los españoles ya citados. Todos ellos constituyen el fondo indispensable e inamovible, el saber filológico básico para cualquier comentarista.

No resulta fácil resumir y poner por escrito los distintos tipos de notas que requieren las *Metamorfosis*. El abanico se extiende desde la aclaración de un detalle mitológico, una genealogía a propósito del gentilicio de un personaje, hasta un paralelo intertextual que nos obliga a comparar el texto que comentamos con alguna de las múltiples tradiciones literarias anteriores. Hay notas aclaratorias al texto latino, anotaciones eruditas como las que se pueden encontrar en Bömer, y exégesis literarias desde criterios sensatos, como las de Anderson. Pero, para responder a las exigencias que la proliferación actual de métodos exegéticos impone, se hace necesario tener en cuenta otros aspectos, como las peculiaridades literarias de la obra y de su contenido: metamorfosis, es decir, cambios biológicos, sexualidad humana y divina, relaciones de poder de distinto signo, trascendiendo todo ello la mitología en el sentido mitográfico.

Ovidio mezcla constantemente géneros literarios, los cambia de registro y de altura, manejando la parodia, la ironía, lo grotesco, lo trágico, etc. Pero también se corrige a sí mismo, al relatar con técnicas diferentes varios pasajes paralelos cuyo contenido se repite: *loci amoeni*, descripciones de paisajes, huidas, violaciones, monólogos amorosos, metamorfosis. La intratextualidad se ocupa de las relaciones de estos pasajes, no ya con los de otras obras, sino dentro de la misma; las *Metamorfosis* tienen a veces las pretensiones de una enciclopedia mitológica. Y esto nos lleva a otro aspecto de la obra que exige explicación en las notas; son necesarios conocimientos actualizados de mi-

---

do tarde para poder ser utilizado; lo mismo cabe decir del excelente comentario de Galasso en L. GALASSO (com.), G. PADUANO (trad.), A. PERUTELLI (intr.) en *Ovidio Opere II, Le Metamorfosi*, Turín, 2000.

tología y religión para hablar de los dioses en Ovidio y de su relación con los humanos; a veces hay que traer a colación la biología: cambios de sexo y de especie. Por otra parte, es evidente que todo lo relativo a sexualidad y relaciones de género ha de ser tenido en cuenta al comentar las *Metamorfosis*: hay en ellas muchas violaciones y amores prohibidos de varios tipos (incesto, homosexualidad masculina y femenina, narcisimo, pigmalionismo, etc.), que de manera natural entroncan la filología con los estudios culturales en boga, y cuyo tratamiento exige el dominio de códigos que ya no son exclusivamente literarios[407]. Está también la relación con las artes visuales y plásticas[408], un aspecto ineludible en una obra que ha excitado la imaginación de los artistas a lo largo de los siglos, llevándolos a producir representaciones innumerables de sus episodios[409].

9.3. *La traducción*

En el apartado 8.6, «Latín *vs*. vernáculas. Ovidio en España, traducciones y sátiras», hemos pasado revista a las más importantes versiones de Ovidio en español realizadas durante la época renacentista. En esos tiempos la fidelidad al texto original no siempre era la cualidad más destacable de las traducciones, sino el recrear en nuestra lengua algo que se considerase

[407] PH. HARDIE, A. BARCHIESI, S. HINDS (eds.), *Ovidian Transformations. Essays on Ovid's Metamorphoses and its reception*, Cambridge, 1999, y PH. HARDIE, *Ovid's poetics of illusion*, Cambridge, 2002, contienen estudios sobre métodos exegéticos de tipo culturalista.

[408] G. P. ROSATI, *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Florencia, 1983, ha abierto el camino para tratar el tema de la teatralización y visualización de las *Metamorfosis*.

[409] L. BARKAN, *The Gods Made Flesh. Metamorphosis and the Pursuit of Paganism*, New Haven - Londres, 1986, sigue siendo insuperable en este aspecto.

equivalente a lo logrado por el clásico en la suya. De ahí también el uso del verso. Actualmente también contamos con excelentes traducciones de clásicos en verso castellano, pero nosotros hemos optado por la prosa para nuestra traducción. Siendo de justicia reconocer en este lugar nuestras extensas deudas con el saber y el buen hacer filológico de las traducciones de Ruiz de Elvira, Ramírez de Verger-Navarro y Álvarez-Iglesias, nuestro propósito es que esta traducción resulte aceptable a lectores contemporáneos cuyo gusto se ha formado en la literatura de ficción. Ovidio, antes que nada, era un literato que quería ser considerado como un escritor de total actualidad, para los criterios de su época. En la medida de lo posible, hemos procurado preservar su extraordinaria inventiva, sutileza, claridad expositiva y capacidad de visualización. No nos ha sido posible, por razones obvias, reproducir la andadura de sus versos, pero sí hemos intentado que el ritmo de su discurso suene bien en castellano, sin buscar necesariamente una repetición de sus esquemas sintácticos. Con todo, la filología actual tiene sus servidumbres, que nos impiden comportarnos con la libertad del licenciado Jorge de Bustamante. El lector juzgará el resultado.

BIBLIOGRAFÍA

PREMISA

Los autores renuncian, por resultar imposible, a una bibliografía exhaustiva sobre las *Metamorfosis* de Ovidio. Remiten a algunas publicaciones generales que se han ocupado de la tarea y se centran en las obras más significativas, haciendo especial hincapié en las aparecidas en las dos últimas décadas. Su intención, no siempre coronada por el éxito, es que la bibliografía incorporada responda a un contacto de primera mano con las obras en ella mencionadas. No hace falta decir que en internet aparecen más repertorios bibliográficos sobre Ovidio y las *Metamorfosis* de los que uno pudiera desear, aunque, como suele suceder en ese medio, no resulta fácil discernir lo realmente interesante.

Misceláneas ovidianas y repertorios bibliográficos

M. von Albrecht, E. Zinn (eds.), *Ovid*, Wege der Forschung 92, Darmstadt, 1982[2] (= 1968).

Atti del Convegno Internazionale Ovidiano (Sulmona, mayo de 1958), Roma, I-II, 1959.

J. W. Binns, *Ovid*, Greek and Latin Studies: Classical Literature and its Influence, Londres - Boston, 1973.

B. W. Boyd, *Brill's Companion to Ovid*, Leiden - Boston - Colonia, 2002.

R. Chevallier (ed.), *Colloque. Présence d'Ovide*, París, 1982.

A. G. Eliot, «Ovid's *Metamorphoses*. A Bibliography 1968-1978», *Classical World* 73 (1980), págs. 385-412.

I. Gallo, L. Nicastri (eds.), *Aetates Ovidianae: Lettori di Ovidio dall'antichità al Rinascimento*. Pubblicazioni dell'Università degli Studi di Salerno: Sezione Atti, Convegni, Miscellanee, 43, Nápoles, 1995.

F. Graf (ed.), *Mythos in mythenloser Gesellschaft. Das Paradigma Roms*, Stuttgart - Leipzig, 1993.

Ph. Hardie, A. Barchiesi y S. Hinds (eds.), *Ovidian Transformations. Essays on Ovid's Metamorphoses and its reception*, Cambridge, 1999.

Ph. Hardie (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, 2002.

N. I. Herescu, *Ovidiana. Recherches sur Ovid publiées à l'occasion du bimillénaire de la naissance du poète*, París, 1958.

H. Hofmann, «Ovids *Metamorphosen* in der Forschung der letzten 30 Jahre (1950-1979)», *ANRW* II.31.4, 1981, págs. 2.161-2.273.

Ch. Martindale (ed.), *Ovid Renewed: Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century*, Cambridge, 1988.

H. Paratore, *Bibliografia Ovidiana*, Sulmona, 1958.

G. Papponetti (ed.), *Ovidio poeta della memoria*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Sulmona, 1991.

W. Schubert (ed.), *Ovid: Werk und Wirkung*, Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag. Studien zur klassischen Philologie 100, Fráncfort, 1999.

Ediciones, comentarios y traducciones de las «Metamorfosis»

C. ÁLVAREZ, R. IGLESIAS, *Ovidio. Metamorfosis*, Madrid, 1995.

W. S. ANDERSON, *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses*, Leipzig, 2001 (= 1982²).

— (ed.), *Ovid's Metamorphoses*, Books 1-5, Londres, 1996.

— (ed.), *Ovid's Metamorphoses*, Books 6-10, Oklahoma, 1972.

A. BARCHIESI (trad. de Ludovica Koch), *Ovidio, Metamorfosi*, vol. I, lib. I-II, Bari - Milán, 2005.

A. BARCHIESI, G. P. ROSATI (trad. de Ludovica Koch), *Ovidio Metamorfosi*, vol. II, lib. III-IV, Bari-Milán, 2007.

F. BÖMER, *P. Ovidius Naso, Metamorphosen. Kommentar* I-III, Heidelberg, 1969; IV-V, 1976; VI-VII, 1976; VIII-IX, 1977; X-XI, 1980; XII-XIII, 1982; XIV-XV, 1986.

P. BURMANN, *P. Ovidii Nasonis Opera Omnia*, IV voluminibus comprehensa cum integris... Danielis Heinsii notis et Nicolai Heinsii curis secundis..., Amsterdam, 1727.

J. DE BUSTAMANTE, *Las Metamorphoses o transformaciones del muy excelente poeta Ovidio, repartidas en quince libros y traduzidas en Castellano*, Amberes, 1551.

J. R. DEL CANTO NIETO, *Antonino Liberal Metamorfosis*, Madrid, 2003.

J. A. DOBARRO POSADA, *Ovidio, Metamorfoses*, I-II, Santiago de Compostela, 2004.

L. GALASSO (com.), G. PADUANO (trad.) y A. PERUTELLI (intr.), *Ovidio Opere II, Le Metamorfosi*, Turín, 2000.

A. H. F. GRIFFIN, *A Commentary on Ovid Metamorphoses Book XI*, Dublín, 1997.

M. HAUPT, R. EHWALD, O. KORN y H. J. MÜLLER (eds.), *P. Ovidius Naso Metamorphoses*, corregido y puesto al día bibliográficamente por M. von Albrecht. Vol. I (libros I-VII, décima edición); vol. II (VIII-XV, quinta edición), Dublín - Zurich 1966. Reimpresiones: vol. I 1969; vol. II 1970.

N. HEINSIUS, *P. Ovidii Nasonis Operum Metamorphoses II*, Amsterdam, 1652.

A. A. R. HENDERSON (ed.), *A Commentary on Ovid's Metamorphoses III*, Bristol, 1979.

D. E. HILL (ed.), *Ovid, Metamorphoses I-IV*, Warminster, 1985; *Ovid, Metamorphoses V-VIII*, Warminster, 1992; *Ovid, Metamorphoses IX-XII*, Warminster, 1999; *Ovid, Metamorphoses XIII-XV; Índices a Metamorphoses I-XV*, Warminster, 2000.

A. S. HOLLIS, *Ovid, Metamorphoses, Book VIII*, Oxford, 1970.

N. HOPKINSON, *Ovid, Metamorphoses, Book XIII*, Cambridge, 2000.

A. J. KENNEY (int. y notas), A. D. MELVILLE (trad.), *Ovid, Metamorphoses*, Oxford, 1986.

G. LAFAYE, *Ovide, Les Métamorphoses*, I, II, III, París, 1928-1930.

A. G. LEE, *Metamorphoses Book I*, Cambridge, 1953.

V. LÓPEZ SOTO, *Ovidio, Las Metamorfosis*, Barcelona, 1972.

H. MAGNUS, *P. Ovidi Nasonis Metamorphoseon libri XV. Lactanti Placidi qui dicitur Narrationes Fabularum Ovidianarum*, Nueva York, 1979 (= Berlín, 1914).

F. J. MILLER (ed. y trad.), *Ovid, Metamorphoses*, 2 vols., Londres - Nueva York, 1916, 2.ª ed. revisada y editada por P. G. Goold, Cambridge, Mass. - Londres, 1984.

J. J. MOORE-BLUNT, *A Commentary on Ovid Metamorphoses II*, Uithoorn, 1977.

G. M. H. MURPHY (ed.), *Ovid's Metamorphoses XI*, Bristol, 1979.

A. RAMÍREZ DE VERGER, F. NAVARRO ANTOLÍN, *Ovidio, Metamorfosis*, Madrid, 1995.

A. RUIZ DE ELVIRA, *Ovidio, Metamorfosis*, Barcelona I, 1964; II, 1969; Madrid, III, 1984 (= Madrid, I, 1992^5; II, 1994^4; III, 1994^5).

P. SÁNCHEZ DE VIANA, *Las transformaciones de Ovidio*, traducidas del verso latino en tercetos y octavas rimas por el licenciado Viana en lengua vulgar castellana..., Valladolid, 1589.

R. J. TARRANT, *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses*, Oxford, 2004.

Estudios

M. VON ALBRECHT, «Zum Metamorphosenproem Ovids», *Rheinisches Museum* 104 (1961), págs. 269-278.

—, *Die Parenthese in Ovids Metamorphosen und ihre dichterische Funktion*, Spudasmata 7, Hildesheim, 1964.

—, «L'épisode d'Arachné dans les *Métamorphoses* d'Ovide», *Revue des Études Latines* 57 (1979), págs. 266-277.

—, «Ovide et ses lecteurs», *Revue des Études Latines* 59 (1981), págs. 207-215.

—, «Les comparaisons dans les *Métamorphoses* d'Ovide», *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 1981, págs. 24-34.

—, «Les dieux et la réligion dans les *Métamorphoses* d'Ovide», en *Hommage à H. Le Bonniec*, Bruselas, 1988, págs. 1-9.

—, *Das Buch der Verwandlungen. Ovid-Interpretationen*, Düsseldorf - Zurich, 2000.

F. AHL, *Metaformations. Soundplay and Wordplay in Ovid and Other Classical Poets*, Ithaca - Londres, 1985.

CH. ALLEN, «Ovid in Art», en Ph. Hardie (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, 2002, págs. 336-377.

C. ÁLVAREZ, R. IGLESIAS, «Observaciones sobre la intencionalidad en la disposición de algunos relatos en las *Metamorfosis* de Ovidio», en W. Schubert (ed.), *Ovid: Werk und Wirkung. Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag. Studien zur klassischen Philologie* 100, Fráncfort, 1999, págs. 387-399.

C. ÁLVAREZ, R. IGLESIAS, «Injerencia de Ovidio en algunos rela-

tos de las *Metamorfosis*», *Materiali e Discussioni* 46 (2001), págs. 83-102.
—, «Cruce de géneros en las *Metamorfosis*: Medea entre la épica y la tragedia», en A. López, A. Pociña (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, 2002, págs. 411-445.
—, «La *Eneida* homérica de Ovidio», en T. Amado *et aliae* (eds.), *Iucundi acti labores. Estudios en Homenaje a Dulce Estefanía Álvarez*, Santiago de Compostela, 2004, págs. 309-318.
W. S. ANDERSON, «Multiple changes in the *Metamorphoses*», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 94 (1963), págs. 1-27.
—, «Form changed: Ovid *Metamorphoses*», en A. J. Boyle (ed.), *Roman Epic*, Londres - Nueva York, 1993, págs. 108-123.
J. ANDRÉ, «Ovide helléniste et linguiste», *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes* 49 (1975), págs. 191-195.
G. BALDO, «Il codice epico nelle *Metamorfosi* di Ovidio», *Materiali e Discussioni* 16 (1986), págs. 109-131.
—, *Dall'Eneide alle Metamorfosi: il codice epico di Ovidio*, Padua, 1997.
A. BARCHIESI, «Voci e istanze narrative nelle *Metamorfosi* di Ovidio», *Materiali e Discussioni* 23 (1989), págs. 55-97.
—, «Insegnare ad Augusto: Orazio, *ep.* II 1 e Ovidio, *Tristia* II», *Materiali e Discussioni* 31 (1993), págs. 149-184.
—, *The Poet and The Prince*, Berkeley - Los Ángeles, 1997.
—, «Endgames: Ovid's *Metamorphoses* 15 and *Fasti* 6», en D. Roberts, F. Dunn, D. Fowler (eds.), *Classical Closure*, Princeton, 1997.
—, «Venus's Masterplot: Ovid and the Homeric Hymns», en Ph. Hardie, A. Barchiesi y S. Hinds (eds.), *Ovidian Transformations. Essays on Ovid Metamorphoses and its Reception*, Cambridge, 1999, págs. 112-126.

—, «Narrative Technique and Narratology in the *Metamorphoses*», en Ph. Hardie (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, 2002.

L. BARKAN, *The Gods Made Flesh. Metamorphosis and the Pursuit of Paganism,* New Haven - Londres, 1986.

M. BARNARD, *The Myth of Apollo and Dafne from Ovid to Quevedo,* Durham, 1987.

M. BEARD, «Looking (harder) for Roman Myth: Dumézil, déclamation and the problems of definition», en F. Graf (ed.), *Mythos in mythenloser Gesellschaft. Das Paradigma Roms*, Stuttgart - Leipzig, 1993, págs. 44-64.

T. BEARDSLEY, *Hispanoclassical Translations printed between 1482 and 1699*, Pittsburgh, 1970.

W. BEARE, *La escena romana*, Buenos Aires, 1972.

E. J. BERNBECK, *Beobachtungen zur Darstellungsart in Ovids «Metamorphosen»*, Munich, 1967.

F. BÖMER, «Ovid und die Sprache Vergils», *Gymnasium* 66 (1959), págs. 268-287.

—, «Ov. *Met.* I 39 *fluminaque obliquis cinxit declivia ripis*», *Gymnasium* 74 (1967), págs. 223-226.

V. BUCHHEIT, «Mythos und Geschichte in Ovids *Metamorphosen* I», *Hermes* 94 (1966), págs. 80-108.

P. BURKE, *Lenguas y comunidades en la Europa moderna*, Madrid, 2006.

P. CABAÑAS, *El mito de Orfeo en la literatura española*, Madrid, 1948.

A. CAMERON, *Callimachus and his Critics*, Princeton, 1995.

—, *Greek Mythography in the Roman World*, Oxford - Nueva York, 2004.

A. CASTIGLIONI, *Studi intorno alle fonti e alla composizione delle «Metamorfosi» di Ovidio*, Roma, 1964 (= Pisa, 1906).

R. CHEVALLIER, «Le mythe de Phaéton d'Ovide à G. Moreau.

Formes et Symboles», en R. Chevallier (ed.), *Colloque. Présence d'Ovide*, París, 1982, págs. 387-440.
M. CITRONI, «Affermazioni di priorità e coscienza di progresso artistico nei poeti latini», en *L'histoire littéraire immanente dans la poésie latine. Entretiens de la Fondation Hardt*, tomo XLVII, Vandoeuvres - Ginebra, 2001, págs. 267-314.
R. COLEMAN, «Structure and Intention in the *Metamorphoses*», *Classical Quarterly* 21 (1971), págs. 461-477.
G.B. CONTE, *The Rhetoric of Imitation*, Ithaca - Londres, 1986.
—, *Generi e lettori*, Milán, 1991.
J.M. DE COSSÍO, *Fábulas mitológicas en España*, I y II, Madrid, 1998 (= 1952).
A. CRABBE, «Structure and Content in Ovid's *Metamorphoses*», *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* II 31, 4, 2.274-2.327.
V. CRISTÓBAL, «Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía», *Cuadernos de Filología Clásica Elat* 18 (2000), págs. 29-76.
M. CRUMP, *The epyllion from Theocritus to Ovid*, Nueva York - Londres, 1978 (= 1931).
E.R. CURTIUS, *Literatura Europea y Edad Media Latina*, I, II, México, 1976 (2.ª reimpr.).
L. C. CURRAN, «Metamorphosis and anti-Augustanism in Ovid's *Metamorphoses*», *Arethusa* 5 (1972), págs. 71-91.
—, «Rape and rape victims in the *Metamorphoses*», *Arethusa* 11 (1978), págs. 213-241.
U. DANIEL, *Compendio de historia cultural*, Madrid, 2001.
G. DAVIS, «The problem of closure in a *carmen perpetuum*: aspects of thematic recapitulation in Ovid *Met.* 15», *Gräzer Beiträge* 9 (1980), págs. 123-132.
—, *The death of Procris: Amor and the Hunt in Ovid's Metamorphoses*, Instrumentum Litterarum 2, Roma, 1983.
A. DEREMETZ, «Énee aède. Tradition autoriale et refondation

d'un genre», en *L'histoire littéraire immanente dans la poésie latine,* Entretiens de la Fondation Hardt, tomo XLVII, Vandoeuvres - Ginebra, 2001, págs. 146-175.

M. F. Díez Platas, *Imágenes para un texto. Guía iconográfica de las Metamorfosis de Ovidio*, Santiago de Compostela, s./f.

J. Dimmick, «Ovid in the Middle Ages: Authority and Poetry», en Ph. Hardie (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, 2002, págs. 264-287.

E. Doblhofer, «*Ovidius urbanus*. Eine Studie zum Humor in Ovids *Metamorphosen*», *Philologus* 104 (1960), págs. 63-91 y 223-235.

S. Döpp, *Virgilischer Einfluss im Werk Ovids*, Munich, 1968.

O. Due, *Changing Forms. Studies in the Metamorphoses of Ovid*, Copenhague, 1974.

M. Encinas Martínez, «Una poética báquica en Horacio», *Veleia* 21 (2004), págs. 159-173.

J. Engels, *Études sur «l'Ovide moralisé»*, Groningen - Batavia, 1945.

P. Esposito, *La narrazione inverosimile. Aspetti de l'epica ovidiana*, Nápoles, 1994.

J. Fabre-Serris, *Mythe et poésie dans les Métamorphoses d'Ovide. Fonctions et significations de la mythologie dans la Rome augustéenne*, Études et Commentaires 104, París, 1995.

E. Fantham, *Ovid's Metamorphoses*, Oxford, 2004.

J. Farrell, *Vergil's Georgics and the Traditions of Ancient Epic. The Art of Allusion in Literary History*, Nueva York, 1991.

—, «Dialogue of genres in Ovid's 'Lovesong of Polyphemus' (*Metamorphoses* 13.719-897), *American Journal of Philology* 113 (1992), págs. 235-268.

—, «Ovid's Virgilian career», *Materiali e Discussioni* 52 (2004), págs. 41-55.

D. C. FEENEY, *The Gods in Epic. Poets and Critics of the Classical Tradition*, Oxford, 1991.

—, *Literature and Religion at Rome*, Cambridge, 1998.

—, «*Mea tempora*: patterning of time in the *Metamorphoses*», en Ph. Hardie, A. Barchiesi y S. Hinds (eds.), *Ovidian Transformations. Essays on Ovid Metamorphoses and its Reception*, Cambridge, 1999, págs. 13-30.

A. FELDHERR, «Metamorphosis and sacrifice in Ovid's Theban narrative», *Materiali e Discussioni* 38 (1997), págs. 25-55.

—, «Metamorphosis in the *Metamorphoses*», en Ph. Hardie (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, 2002, págs. 163-179.

J. C. FERNÁNDEZ CORTE, «En torno a un enigma apuleyano: *Met.* VIII 19-21», en C. Codoñer, M. Pilar Fernández Álvarez y J. Antonio Fernández Delgado (eds.), *Stephanion, Homenaje a María C. Giner*, Salamanca, 1988, págs. 195-203.

—, «Juego y Literatura en la Roma clásica», en D. Villanueva, F. Cabo (eds.), *Paisaje, juego y multilingüismo*, vol. II, Santiago de Compostela, 1996, págs. 113-123.

—, «Otra vez Ariadna en la playa: *perfide lectule* en *Heroidas* X 58», en V. Bécares, F. Pordomingo, R. Cortés y J. C. Fernández Corte (eds.), *La intertextualidad en las literaturas griega y latina*, Salamanca - Madrid, 2000, págs. 267-283.

—, «El final de las 'odas del alarde' (*Odas* I 1-10)», *Cuadernos de Filología Clásica Elat* 19 (2000), págs. 63-77.

—, «Los clásicos latinos: estética y política», en A. Alvar y F. García Jurado (eds.), *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 2001, págs. 245-260.

—, «Sobre ordenación y finales de libros de poesía en la época republicana y augústea», en J. Bartolomé, M. C. González y M. Quijada (eds.), *La escritura y el libro en la Antigüedad*, Madrid, 2004, págs. 339-361.

—, «Los lechos de los tirios: *Tyrios toros* en Ovidio, Virgilio y

Catulo», en G. Hinojo, J. C. Fernández Corte (eds.), *Munus quaesitum meritis. Homenaje a Carmen Codoñer*, Salamanca, 2007, págs. 311-320.

D. P. FOWLER, «From Epos to Cosmos: Lucretius, Ovid and the Poetics of Segmentation», en D. Innes, H. Hine y C. Pelling, *Ethics and Rhetoric. Classical Essays for Donald Russell on his Seventy-Fifth Birthday*, Oxford, 1995.

H. FRÄNKEL, *Ovid. A poet between two worlds*, Berkeley - Los Ángeles, 1945.

J. M. FRÉCAUT, «Les transitions dans les *Métamorphoses* d'Ovide», *Revue des Études Latines* 46 (1969), págs. 247-263.

—, *L'esprit et l'humour chez Ovide*, Grenoble, 1972.

L. GALASSO, «L'edizione di Richard Tarrant delle Metamorfosi di Ovidio: una discussione», *Materiali e Discussioni* 57 (2006), págs. 105-136.

K. GALINSKY, *Ovid's Metamorphoses. An Introduction to the Basic Aspects*, Berkeley - Los Ángeles - Oxford, 1975.

—, «Was Ovid a Silver Latin Poet?», *Illinois Classical Studies* 14 (1989), págs. 69-89.

—, *Augustan Culture*, Princeton, 1996.

—, «The Speech of Pythagoras at Ovid *Metamorphoses* 15.75-478», *Papers of the Leeds International Latin Seminar* 10 (1998), págs. 313-336.

—, «Ovid's *Metamorphoses* and Augustan cultural thematics», en Ph. Hardie, A. Barchiesi y S. Hinds (eds.), *Ovidian Transformations. Essays on Ovid Metamorphoses and its Reception*, Cambridge, 1999, págs. 103-111.

C. GARCÍA GUAL, *La mitología*, Barcelona, 1987.

G. GENETTE, «Discours du récit», en *Figures III*, París, 1972, págs. 65-282.

—, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, 1989.

A. GALLEGO MOREL, *El mito de Faetón en la literatura española*, Madrid, 1961.

R. GENTILCORE, «The landscape of desire: the tale of Pomona and Vertumnus in Ovid's *Metamorphoses*», *Phoenix* 49.2 (1995), págs. 110-120.

F. GHISALBERTI, «L'*Ovidius moralizatus* di Pierre Bersuire», *Studi Romanzi*, 33 (1933), págs. 6-136.

B. GIBSON, «Ovid on reading: reading Ovid. Reception in Ovid *Tristia* II», *Journal of Roman Studies* 89 (1999), págs. 19-37.

I. GILDENHARD, A. ZISSOS, «'Somatic economies': tragic bodies and poetic design in Ovid's *Metamorphoses*», en Ph. Hardie, A. Barchiesi y S. Hinds (eds.), *Ovidian Transformations. Essays on Ovid's Metamorphoses and its Reception*, Cambridge, 1999, págs. 162-181.

—, «Ovid's Narcissus *(Met.* 3.339-510): Echoes of Oedipus», *American Journal of Philology* 121 (2000), págs. 129-147.

F. GRAF, *Il mito in Grecia*, Venecia, 2002.

—, «Myth in Ovid», en Ph. Hardie (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid,* Cambridge, 2002, págs. 108-121.

F. Grewing, «Einige Bemerkungen zum Proömium der *Metamorphosen* Ovids», *Hermes* 123 (1993), págs. 246-252.

P. GRIMAL, «La chronologie légendaire des *Metamorphoses*», en N.I. Herescu (ed.), *Ovidiana, Recherches sur Ovid publiées à l'occasion du bimillénaire de la naissance du poète*, París, 1958, págs. 245-257.

T. HABINEK, A. SCHIESARO (eds.), *The Roman Cultural Revolution*, Cambridge, 1997.

PH. HARDIE, *Vergil's Aeneid. Cosmos and Imperium*, Cambridge, 1986.

—, «Ovid's Theban history: the first anti-*Aeneid?*, *Classical Quarterly* 40 (1990), págs. 224-235.

—, *The Epic Successors of Virgil: A Study in the Dynamics of a Tradition*, Cambridge, 1993.

—, «The speech of Pythagoras in Ovid *Metamorphoses* 15:

Empedoclean epos», *Classical Quarterly* 45 (1995), págs. 204-214.

—, «Questions of authority: the invention of tradition in Ovid *Metamorphoses* 15», en T. Habinek, A. Schiesaro, *The Roman Cultural Revolution,* Cambridge, 1997, págs. 182-198.

—, «Ovid and early imperial literature», en Ph. Hardie (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, 2002, págs. 34-45.

—, *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge, 2002.

S. HARRISON, «Ovid and genre: evolutions of an elegist», en Ph. Hardie (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, 2002, págs. 79-94.

R. HEINZE, *Ovids elegische Erzählung*, Leipzig, 1919; reimpr. en R. Heinze, *Vom Geist des Römertums*, E. Burck (ed.), Stuttgart, 1960, págs. 308-403.

M. D. HENKEL, «Illustrierte Ausgaben von Ovids *Metamorphosen* im XV, XVI und XVII Jahrhundert», *Vorträge der Bibliothek Warburg* 6 (1926-1927), págs. 58-144.

M. D. HENKEL, A. SCHÖNE, *Emblemata*, Stuttgart, 1967.

R. HEXTER, «Medieval Articulations of Ovid *Metamorphoses*: From Lactantian Segmentation to Arnulfian Allegory», *Mediaevalia*, vol. 13, 1987, págs. 63-82.

—, «The *Allegari* of Pierre Bersuire», *Allegoria* 10 (1989), págs. 49-82.

—, «Ovid in the Middle Ages: exile, mythographer and lover», en B. W. Boyd (ed.), *Brill's Companion to Ovid*, Leiden, 2002, págs. 413-442.

T. F. HIGHAM, «Ovid and Rhetoric», en N. I. Herescu (ed.), *Ovidiana: Recherches sur Ovide*, París, 1958, págs. 32-48.

S. HINDS, «Generalising about Ovid», *Ramus* XVI (1987), págs. 4-31.

—, *The Metamorphoses of Persephone. Ovid and the Self-conscious Muse*, Cambridge, 1987.

S. Hinds, «*Arma* in Ovid's *Fasti*», *Arethusa* 25 (1992), págs. 81-153.

—, «Medea in Ovid: scenes from the life of an intertextual heroine», *Materiali e Discussioni* 30 (1993), págs. 9-47.

—, *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropiation in Roman Poetry*, Cambridge, 1998.

—, «After Exile: Time and Teleology from *Metamorphoses* to *Ibis*», en Ph. Hardie, A. Barchiesi, S. Hinds (eds.), *Ovidian Transformations. Essays on Ovid's Metamorphoses and its Reception*, Cambridge, 1999, págs. 48-67.

H. Hofmann, «Ovid's *Metamorphoses*: *Carmen perpetuum, carmen deductum*», *Papers of the Liverpool Latin Seminar* 5 (1986), págs. 223-241.

N. Holzberg, «*Ter quinque volumina* as *carmen perpetuum*: The division into books in Ovid's *Metamorphoses*», *Materiali e Discussioni* 40 (1998), págs. 77-98.

—, *Ovid. The Poet and his Work,* Ithaca - Londres, 2002.

N. Horsfall, «Epic and burlesque in Ovid, *Met.* VIII.260ff», *Classical Journal* 74 (1979), págs. 319-332.

—, «Mythological invention and *poetica licentia*», en F. Graf (ed.), *Mythos in mythenloser Gesellschaft. Das Paradigma Roms*, Stuttgart - Leipzig, 1993, págs. 131-142.

R. Iglesias Montiel, C. Álvarez Morán, *Natale Conti, Mitología*, Murcia, 1988.

—, «Muerte *versus* cambio de forma en las *Metamorfosis* de Ovidio», en W. Schubert (ed.), *Ovid: Werk und Wirkung. Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag. Studien zur klassischen Philologie* 100, Fráncfort, 1999, págs. 373-385.

P. J. Johnson, «Constructions of Venus in Ovid's *Metamorphoses* V», *Arethusa* 29 (1996), págs. 125-149.

A. Jolles, *Formes simples*, París, 1972.

A. M. Keith, *The Play of Fictions: Studies in Ovid's Metamorphoses Book II,* Ann Arbor, 1992.

A. M. KEITH, «Versions of epic masculinity in Ovid's *Metamorphoses*», en Ph. Hardie, A. Barchiesi, S. Hinds (eds.), *Ovidian Transformations. Essays on Ovid Metamorphoses and its Reception*, Cambridge, 1999, págs. 216-241.

E. J. KENNEY, «Ovidius prooemians», *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 201 (1976), págs. 46-53.

—, «The Style of the *Metamorphoses*», en J. W. Binns (ed.), *Ovid, Greek and Latin Studies: Classical Literature and its Influence*, Londres - Boston, 1973, págs. 116-153.

—, «Ovidio», en E. J. Kenney y W. V. Clausen (eds.), *Literatura Latina II*, Madrid, 1982, págs. 464-504.

K. J. KNOESPEL, *Narcissus and the Invention of Personal History*, Ithaca - Londres, 1985.

P. E. KNOX, *Ovid's Metamorphoses and the Traditions of Augustan Poetry*, Cambridge, 1986.

D. KONSTAN, «The death of Argus or what stories do: audience response in ancient fiction and theory», *Helios* 18 (1991), págs. 15-30.

M. LABATE, *L'arte di farsi amare*, Pisa, 1984.

—, «Elegia triste ed elegia lieta. Un caso di riconversione letteraria», *Materiali e Discussioni* 19 (1987), págs. 91-129.

—, «Forme della letteratura, immagini del mondo: da Catullo a Ovidio», en *Storia di Roma II: L'Impero Mediterraneo*, Turín, 1990, págs. 923-965.

—, «Storie di instabilità: l'episodio di Ermafrodito nelle *Metamorfosi* di Ovidio», *Materiali e Discussioni* 30 (1993), págs. 49-62.

G. LAFAYE, *Les Métamorphoses d'Ovide et leurs modèles grecs*, Hildesheim, 1971 (= París, 1904).

E.W. LEACH, «Ekphrasis and the theme of artistic failure in Ovid's *Metamorphoses*», *Ramus* 3 (1974), págs. 102-142.

M. R. LIDA DE MALKIEL, *La tradición clásica en España*, Barcelona, 1975.

D. A. LITTLE, «The speech of Pythagoras in *Metamorphoses* 15 and the Structure of the *Metamorphoses*», *Hermes* 98 (1970), págs. 340-360.

—, «The Non-Augustanism of Ovid's *Metamorphoses*», *Mnemosyne* 25 (1972), págs. 389-401.

—, «Non-Parody in *Metamorphoses* 15», *Prudentia* 6 (1974), págs. 17-21.

G. LIVELEY, «Reading resistance in Ovid's *Metamorphoses*», en Ph. Hardie, A. Barchiesi, S. Hinds (eds.), *Ovidian Transformations. Essays on Ovid Metamorphoses and its Reception*, Cambridge, 1999, págs. 199-215.

N. LLEWELLYN, «Illustrating Ovid», en Ch. Martindale (ed.), *Ovid Renewed*, Cambridge, 1988, págs. 151-166.

G. LUCK, «Zum Prooemium von Ovids Metamorphosen», *Hermes* 86 (1958), págs. 499-500.

—, «Reseña a la edición de R. J. Tarrant, P. Ovidi Nasonis *Metamorphoses*, Oxford, 2004», *Exemplaria Classica* 9 (2005), págs. 249-271.

W. LUDWIG, *Struktur und Einheit der «Metamorphosen» Ovids*, Berlín, 1965.

R. O. A. M. LYNE, «Ovid's *Metamorphoses*, Callimachus and l'art pour l'art», *Materiali e Discussioni* 12 (1985), págs. 9-34.

K. N. MACFARLANE, *Isidore of Seville on the Pagan Gods (origines VIII. 11)*, Filadelfia, 1980.

S. MACK, *Ovid*, New Haven, 1988.

E. MARTINI, *Einleitung zu Ovid*, Viena, 1933.

A. MICHALOPOULOS, *Ancient Etymologies in Ovid's Metamorphoses: a Commented Lexicon*, Leeds, 2001.

P. A. MILLER, «The Parodic Sublime: Ovid's Reception of Virgil in *Heroides* 7», *Materiali e Discussioni* 52 (2004), págs. 57-72.

F. MUNARI, *Catalogue of the Manuscripts of Ovid's Metamor-*

phoses. Bulletin of the Institute of Classical Studies, Suplemento 4, Londres, 1957.

—, *Ovid im Mittelalter*, Zurich - Stuttgart, 1960.

CH. MURGIA, «Ovid *Met.* I. 544-547 and the theory of double recension», *Classical Antiquity* 3 (1984), págs. 207-235.

K. S. MYERS, *Ovid's Causes. Cosmogony and Aetiology in the Metamorphoses*, Ann Arbor, 1994.

—, «The Metamorphosis of a Poet: Recent Work on Ovid», *Journal of Roman Studies* 89 (1999), págs. 190-204.

B. R. NAGLE, «A Trio of Love-Triangles in Ovid's *Metamorphoses*», *Arethusa* 21 (1988), págs. 75-98.

—, «Two Miniature *Carmina Perpetua* in the *Metamorphoses*: Calliope and Orpheus», *Grazer Beiträge* 15 (1988), págs. 99-125.

—, «Ovid's *Metamorphoses*: A Narratological Catalogue», *Syllecta Classica* 1 (1989), págs. 97-138.

W. S. M. NICOLL, «Cupid, Apollo, and Daphne (Ovid *Met.* 1.452ss.)», *Classical Quarterly* 30 (1980), págs. 174-182.

J. J. O'HARA, *True names: Vergil and the Alexandrinian Tradition of Etymological Wordplay*, Ann Arbor, 1996.

—, «Vergil's best reader? Ovidian commentary on Vergilian etymological wordplay», *Classical Journal* 91 (1996), págs. 255-276.

B. OTIS, *Ovid as an Epic Poet*, Cambridge, 1966.

H. PARRY, «Ovid's *Metamorphoses*: Violence in a Pastoral Landscape», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 95 (1964), págs. 268-282.

G. PASQUALI, *Storia de la tradizione e critica del testo*, Florencia, 1952.

B. PAVLOCK, *Eros, Imitation and the Epic tradition*, Ithaca - Londres, 1990.

A. PERUTELLI, *La narrazione commentata. Studi sull'epilio latino*, Pisa, 1979.

E. PIANEZZOLA, «La metamorfosi ovidiana come metafora narrativa», *Quaderni del circolo linguistico padovano* 10 (1979), págs. 77-91.

—, «Ovidio: dalla figura retorica al procedimento diegetico», en W. Schubert (ed.), *Ovid: Werk und Wirkung*. Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag, Teil I, Fráncfort del Meno, 1999, págs. 331-42.

A. POCIÑA, 2002 «Ovidio y el teatro: la tragedia *Medea*», en A. Pociña, A. López (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, 2002, págs. 447-458.

V. PÖSCHL, «Arachne», en W. Schubert (ed.), *Ovid. Werk und Wirkung. Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag. Studien zur klassischen Philologie* 100, Fráncfort, 1999, págs. 423-429.

M. POSSANZA, «R. J. Tarrant, P. Ovidi Nasonis *Metamorphoses*», Reseña, *Bryn Mawr Classical Review* 27 de junio 2005, págs. 1-15.

M. PRAZ, *Studies in Seventeenth Century Imagery*, Roma, 1964.

E. K. RAND, *Ovid and his influence*, Londres, 1926.

C. REITZ, «Zur Funktion der Kataloge in Ovids Metamorphosen», en W. Schubert (ed.), *Ovid. Werk und Wirkung*, Fráncfort, 1999, págs. 359-372.

A. RICHLIN, «Reading Ovid's rapes», en A. Richlin (ed.), *Pornography and Representation in Greece and Rome,* Oxford, 1992, págs. 158-179.

R. RIEKS, «Zum Aufbau Ovids *Metamorphosen*», *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft* 6b (1980), págs. 85-103.

G. P. ROSATI, «Il racconto dentro il racconto: funzioni metanarrative nelle *Metamorfosi* di Ovidio», en Atti Convegno «Letterature Classiche e Narratologia», *Materiale e contributi per la storia della narrativa greco-latina* 3, Perugia, 1981, págs. 297-309.

G. P. ROSATI, *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Florencia, 1983.

—, «Narrative Techniques and Narrative Structures in the *Metamorphoses*», en B. W. Boyd (ed.), *Brill's Companion to Ovid*, Leiden, 2002, págs. 271-304.

D. O. ROSS, *Backgrounds to Augustan Poetry. Gallus, Elegy and Rome*, Cambridge, Mass., 1975.

A. RUIZ DE ELVIRA, *Mitología clásica*, Madrid, 1975.

L. RUBIO, *Catálogo de los manuscritos clásicos latinos existentes en España*, Madrid, 1984.

N. RUDD, «Daedalus and Icarus (i) From Rome to the End of the Middle Ages», en Ch. Martindale (ed.), *Ovid renewed. Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century*, Cambridge, 1988, págs. 37-53.

S. JULIÁ, *Historias de las dos Españas*, Madrid, 2004.

R. SCHEVILL, *Ovid and the Renascence in Spain*, Hildesheim - Nueva York, 1971 (= Berkeley, 1913).

A. SCHIESARO, «Ovid and the professional discourses of scholarship, religion, rhetoric», en Ph. Hardie (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, 2002, págs. 62-75.

U. SCHMITZER, *Zeitgeschichte in Ovids Metamorphosen*, Stuttgart, 1990.

—, *Ovid*, Hildesheim - Zurich - Nueva York, 2001.

P. H. SCHRIJVERS, «Comment terminer une ode?», *Mnemosyne* 26 (1973), págs. 140-159.

CH. SEGAL, *Landscape in Ovid's Metamorphoses: A Study in the Transformations of a Literary Symbol*, Hermes Einzelschriften 23, Wiesbaden, 1969.

—, *Ovidio e la poesia del mito*, Venecia, 1991.

—, «Ovid's metamorphic bodies: art, gender and violence in the *Metamorphoses*», *Arion* 5.3 (1998), págs. 9-41.

—, «Il corpo e l'io nelle *Metamorfosi* di Ovidio», en A. Bar-

chiesi, *Ovidio. Metamorfosi* vol. I, lib. I-II, Bari-Milán, 2005, págs. XVII-CI.

J. Seznec, *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, 1983.

R. A. Smith, *Poetic Allusion and Poetic Embrace in Ovid and Virgil*, Ann Arbor, 1997.

J. B. Solodow, *The World of Ovid's Metamorphoses,* Chapel Hill - Londres, 1988.

J. Starobinsky, «Le mythe au xviiième siècle», *Critique*, 366 (1977), págs. 975-997.

G. Steiner, «Ovid's *Carmen perpetuum*», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 89 (1958), págs. 218-236.

R. Syme, *History in Ovid*, Oxford, 1978.

R. J. Tarrant, «Editing Ovid's *Metamorphoses*: Problems and Possibilities», *Classical Philology* 77 (1982), págs. 342-360.

—, «The Silence of Cephalus: Text and Narrative Technique in Ovid's *Metamorphoses* 7.685 ss», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 125 (1995), págs. 99-111.

—, «The *narrationes* of Lactantius and the Transmission of Ovid's *Metamorphoses*», en O. Pecere, M. D. Reeve (eds.), *Formative Stages of Classical Traditions*: *Latin Texts from Antiquity to the Renaissance*, Spoletto, 1995.

—, «Nicolas Heinsius and the rhetoric of textual criticism», en Ph. Hardie, A. Barchiesi y S. Hinds (eds.), *Ovidian Transformations*, Cambridge, 1999, págs. 288-300.

—, «The soldier in the garden and other intruders in Ovid's *Metamorphoses*», *Harvard Studies in Classical Philology* 100 (2000), págs. 425-438.

—, «Ovid and ancient literary history», en Ph. Hardie (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, 2002, págs. 13-33.

R. J. TARRANT, «Roads not taken: Untold Stories in Ovid's *Metamorphoses*», *Materiali e Discussioni* 54 (2005), págs. 65-89.

R. F. THOMAS, «Virgil's *Georgics* and the art of reference», *Harvard Studies in Classical Philology* 90 (1986), págs. 171-198.

—, *Virgil. Georgics*, I, II, Cambridge, 1988.

G. TISSOL, «Ovids Little *Aeneid* and the Thematic Integrity of the *Metamorphoses*», *Helios* 20 (1993), págs. 69-79.

—, *The Face of Nature. Wit, Narrative and Cosmic Origins in Ovid's Metamorphoses,* Princeton, 1997.

—, «The House of Fame: Roman History and Augustan Politics in *Metamorphoses*», en B. Weyden Boyd, *Brill's Companion to Ovid,* Leiden, 2002, págs. 305-335.

T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, París, 1970.

—, *Théories du symbole*, París, 1977.

J. H. TURNER, *The Myth of Icarus in Spanish Renaissance Poetry*, Londres, 1976.

C. VATIN, *Ariane et Dyonisos*, París, 2004.

S. VIARRE, *L'image et la pensée dans les Métamorphoses d'Ovide*, París, 1964.

M. VINCENT, «Between Ovid and Barthes: ekphrasis, orality, textuality in Ovid's *Arachne*», *Arethusa* 27 (1994), págs. 361-386.

S. M. WHEELER, «*Imago mundi*: Another View of the Creation in Ovid's *Metamorphoses*», *American Journal of Philology* 116 (1995), págs. 95-121.

—, «Changing names: the miracle of Iphis in Ovid's *Metamorphoses* 9», *Phoenix* 51.2 (1997), págs. 190-202.

—, *A discourse of Wonders. Audience and Performance in Ovid's Metamorphoses*, Filadelfia, 1999.

—, *Narrative Dynamics in Ovid's Metamorphoses*, Classica

Monacensia, Münchener Studien zur Klassischen Philologie 20, Tubinga, 2000.

P. WHITE, «Ovid and the Augustan Milieu», en B. W. Boyd (ed.), *The Brill Companion to Ovid*, Leiden, 2002, págs. 1-25.

L. P. WILKINSON, *Ovid Recalled,* Cambridge, 1955.

—, «Greek influence on the poetry of Ovid», en *L'influence grecque sur la poésie latine de Catulle à Ovide*, Fondation Hardt, Entretiens sur l'Antiquité Classique, tomo II, Vandoeuvres - Ginebra, 1956, págs. 223-252.

—, «The World of *Metamorphoses*», en N. I. Herescu (ed.), *Ovidiana*, París, 1958, págs. 231-244.

J. WILLS, «Callimachean Models for Ovid's 'Apollo-Daphne'», *Materiali e Discussioni* 24 (1990), págs. 143-156.

—, *Repetition in Latin Poetry. Figures of Allusion*, Oxford, 1996.

E. WINSOR LEACH, «Ekphrasis and the theme of artistic failure in Ovid's *Metamorphoses*», *Ramus* 3 (1974), págs. 102-141.

P. ZANKER, *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, 1987.

A. ZISSOS, «The Rape of Proserpina in Ovid *Met.* 5.341-661: Internal Audience and Narrative Distortion», *Phoenix* 53 (1999), págs. 97-113.

A. ZISSOS, I. GILDENHARD, «Problems of time in *Metamorphoses* 2», en Ph. Hardie, A. Barchiesi, S. Hinds (eds.), *Ovidian Transformations. Essays on Ovid Metamorphoses and its Reception*, Cambridge, 1999, págs. 31-47.

LIBRO I

Prólogo

Mi espíritu me induce a relatar cambios de forma de unos cuerpos en otros nuevos[1]; dioses, inspirad mis comienzos (puesto que también vosotros los cambiasteis[2]) y llevad[3] mi poema sin interrupción[4] desde el origen del mundo[5] hasta mi época. 1

[1] Ovidio empieza por definir el significado programático de la empresa *(in nova)*, tras el cual viene el tema de su obra *(mutatas... formas)*. Ese carácter programático, que se remonta al prólogo calimaqueo de los *Aítia*, subraya la novedad *(in nova)* de introducir un nuevo género en la poesía latina; el asunto del que trata el poema se menciona después de la novedad de la empresa. La metamorfosis como tema había sido desarrollada por los neotéricos Cinna, Calvo y Cornificio, a quienes el poeta griego Partenio había animado a imitar a Calímaco y Euforión; y eso es lo que hacen también Galo y Virgilio, cuya égloga VI es un auténtico catálogo de metamorfosis que tuvo muy presente Ovidio. Por tanto, que Ovidio eligiera el tema de las metamorfosis pudo ser recibido por su auditorio como una extensión natural de sus pretensiones de novedad.

[2] TARRANT adopta la variante textual *illa* frente a *illas*, que es la transmitida por los manuscritos; KENNEY, «Ovidio», en *Historia de la literatura clásica* II, pág. 478, y ANDERSON ya habían defendido *illa*, que se refiere a *coeptis*, mientras que *illas* se referiría a *formas*. Son los comienzos lo que los dioses cambiaron también, no las formas; de esta manera Ovidio hace referencia a que en este segundo verso, precisamente al final, queda claro que va a escribir en hexámetros, el metro épico, y no en dísticos elegíacos, como en los comienzos de su carrera. En efecto, en los *Amores* el poeta se dispone a escribir en hexámetros y Cupido le roba un pie; aquí sucede a la inversa.

Origen del mundo

5 Antes de que existiesen el mar y la tierra, y el cielo que todo lo cubre, la faz de la naturaleza era uniforme en todo el universo; llamaban a esto caos, una masa sin forma y sin elaborar, nada más que un peso inerte y un montón de simientes discordantes de elementos no

---

[3] *Deducite* puede interpretarse como metáfora náutica («botar» o «llevar el barco a puerto»), militar («retirarse»), legal («fundar una colonia»), literaria («elaborar, componer»), artesanal («tejer»), entre otras. En el contexto de un proemio se deber recordar la λεπταλέη μοῦσα de Calímaco (del proemio de los *Aítia*), recogida por Virgilio en el proemio de *Buc*. VI 5, donde utiliza *deductum carmen* en el sentido de «poesía hilada (tejida) con delicadeza». Sin embargo, esta activación de Calímaco, que según la interpretación de los romanos se opone a la poesía épica de *reges et proelia*, forma un auténtico oxímoron con la pretensión de Ovidio de escribir un poema continuo, sin interrupción. El poeta pide a los dioses (en los proemios de Calímaco y Virgilio son los dioses los que hablan a los poetas) que afinen y confieran delicadeza a un poema inmenso. ¿Cómo ser fino y grande a la vez? Ovidio está intentando crear un poema sin precedentes.

[4] *Perpetuum... carmen* traduce el calimaqueo *dienekés*, el tipo de poesía que el alejandrino rechazaba. Parece que Ovidio elige en ocasiones un ideal decididamente anticalimaqueo y que escribe una *recusatio* al revés: pide a los dioses que lo pasen del pentámetro al hexámetro, al revés de lo que suelen hacer los calimaqueos, pide viento para sus velas (con lo cual aspira a ser *tumidus)*. Dentro del proemio ovidiano hay cambios continuos de dirección, metamorfosis desde un tipo de poesía calimaquea a un *carmen perpetuum*, que anticipan la contradicción que seguirá entre cambio y continuidad.

[5] *Primaque ab origine mundi...* La frase procede de LUCRECIO, V 548, de quien Ovidio toma la idea de escribir un poema sobre filosofía natural y los orígenes de las cosas. También se encuentra en historiadores, como Diodoro Sículo, que componen la historia universal desde los tiempos arcaicos hasta su propia época. Evidentemente, los *Anales* de Ennio son concebidos por VIRGILIO, *En*. I 372, *si prima ... ab origine / annales*, como este tipo de poesía, que se diferenciaba de la de la *Eneida* en que no comenzaba *in medias res*, sino que se prolongaba en un marco histórico-mitológico mucho más amplio. Cuando Ovidio escribe *primaque ab origine* tiene las pretensiones enciclopédicas y cosmológicas de Lucrecio, los *Anales* de Ennio y la *Eneida*.

bien ensamblados[6]. Ningún Titán proporcionaba aún luz al mundo, ni Febe, al crecer, rehacía sus cuernos[7], ni la Tierra estaba suspendida en el aire que la rodea, equilibrada por su propio peso, ni Anfítrite había extendido sus brazos en torno a las extensas orillas de la tierra[8]. Y aunque existía la tierra, y el mar, y el aire, la tierra no era firme, en el mar no se podía nadar, el aire era opaco: ninguno tenía una forma permanente, los elementos se oponían entre sí, porque en un mismo cuerpo lo frío luchaba con lo cálido, lo húmedo con lo seco, lo blando con lo duro, lo pesado con lo ingrávido. 10 15

Ordenación del caos

Un dios, junto con una naturaleza mejor,[9] dirimió este litigio: separó del cielo la tierra, y de la tierra las aguas, y apartó el cielo transparente[10] del aire denso. Una vez que hubo desarrollado estos elementos y los hubo liberado del montón informe, ligó en paz y concordia lo 20

[6] Definición negativa del caos: «masa sin forma... sin elaborar... no bien ensamblados...»; se caracteriza por la ausencia de forma y el conflicto *(discordia)* entre las partes.

[7] Ovidio describe el caos en términos poéticos, no científicos; para referirse al Sol y a la Luna utiliza titán (el Sol es hijo de Hiperión, uno de los titanes) y Febe, el equivalente femenino de otro de los nombres del Sol, Febo; asimismo, estos dos últimos nombres son utilizados por Ovidio para Diana y Apolo.

[8] Descripción poética del mar que contrasta con la que le precede de la tierra, en la que usa terminología científica.

[9] Se han propuesto toda clase de soluciones para identificar a este dios, desde el dios estoico hasta el demiurgo platónico o el dios de Aristóteles. Lo único que se puede decir es que se trata de una especie de dios filosófico que plantea un universo más racional. Su función consiste en separar el caos en cuatro regiones y cuatro elementos. En todo caso, parece que la vaguedad de Ovidio es deliberada porque pretende llegar a un número grande de lectores.

[10] Ésta es una acepción de *caelum* diferente de la del verso anterior: allí era la atmósfera, lo que cubre la tierra y el mar, y aquí el cielo superior, más trans-

25 que estaba disociado. Entonces resplandeció la masa ígnea e ingrávida de la bóveda celeste, y ocupó su lugar en lo más alto. Lo más cercano a ella por situación y por ligereza es el aire; al ser más densa que ellos, la tierra arrastró los elementos de mayor tamaño y se hundió por su propio peso; el líquido, al des-
30 bordarse, ocupó el exterior y rodeó el orbe compacto[11].

El dios en cuestión[12], tras disponer el caos de esta forma, lo partió, y con las partes formó nuevos miembros[13]; en primer lugar, a la tierra, para que fuese igual por todas partes, le dio la
35 forma de un gran globo[14]. Después ordenó que se expandiesen las aguas y que se agitasen con los vientos veloces y que rodearan y abarcaran las costas de la tierra. Añadió las fuentes, los inmensos pantanos y los lagos, y encerró entre riberas serpenteantes los ríos en pendiente[15], que, según los lugares que atra-
40 viesan, en parte son absorbidos por la misma tierra, en parte lle-

---

parente, también llamado *aether*, por oposición al aire que rodea la tierra, más denso *(aer)*.

[11] Frente a la metáfora del verso 14 (los brazos de Anfítrite), aquí la expresión es más científica. Quizás se podría decir que a partir del verso 25 los elementos se han ordenado por sí mismos según su peso, en una explicación puramente física y alternativa a la acción del dios.

[12] Ovidio no tiene interés en aclarar su identidad *(cf.* nota 9). Quiere concentrar nuestra atención en los cambios de forma.

[13] Los versos 32-68 son la descripción de la ordenación del mundo por parte de la divinidad, a partir de la separación de los cuatro elementos: el agua, 36-42; la tierra, 43-51; el aire, 52-66, y el éter, 67-68. En este catálogo resulta notable la repetición, casi formular, de la frase *iussit et*, que forma la transición desde una región hasta otra. Frente a una visión evolucionista del orden de los elementos hay que sostener más bien una puramente descriptiva, que comienza según una orientación de abajo arriba en un orden inverso al utilizado en los versos 26-31, de arriba abajo.

[14] Ésta es la primera metamorfosis *(speciem = formam)*.

[15] Ovidio logra un efecto poético intercambiando los adjetivos; lo lógico sería «riberas en pendiente y ríos serpenteantes»; el mecanismo de doble enálage ha sido señalado por Bömer.

gan al mar, y, acogidos en su llanura, donde las aguas son más libres, baten la costa en lugar de las orillas del río. Ordenó asimismo a las llanuras que se extendiesen, a los valles que se ahondasen, a los bosques que se cubriesen de fronda, a los pétreos montes que se alzasen. Del mismo modo que la parte derecha del cielo está dividida en dos zonas, y en otras dos la izquierda, y hay 45 una quinta más cálida que éstas, así el dios cuidó de distribuir el peso que encerraban en igual número de partes, y otras tantas zonas quedaron marcadas sobre la tierra. La de en medio no es habitable debido al calor; una densa capa de nieve cubre otras dos; y a otras tantas las colocó entre la una y las otras, y les concedió 50 la templanza mezclando el fuego con el frío.

Sobre ellas se cierne el aire, el cual es más pesado que el fuego en la misma proporción que el peso del agua es más ligero que el peso de la tierra. Dispuso el dios que allí se asentasen las nieblas, allí las nubes y el trueno destinado a turbar el entendimiento de los hombres, y los vientos que fabrican rayos y 55 relámpagos[16]. A los vientos el creador del mundo no les permitió extender sus dominios por toda la extensión de la atmósfera; a pesar de que cada uno gobierna sobre sus soplos en una región diferente, es difícil impedirles que destrocen el mundo; tan grande es la discordia entre los hermanos[17]. El Euro se retiró ha- 60 cia la Aurora y el reino de los nabateos, Persia y las cimas alcanzadas por los rayos del sol matutino; el Occidente y las costas que se calientan al sol poniente están próximas al Céfiro; el Bóreas helador invadió Escitia y el Septentrión; el otro extremo de las tierras está continuamente empapado por las nubes y el 65

[16] *Cf.* LUCRECIO VI 160 ss.

[17] *Sententia* que ocupa el segundo hemistiquio de un verso, un recurso que Ovidio utiliza a menudo. Ovidio es el primero en afirmar que los vientos son hermanos; *cf.* VIRGILIO, *En.* I 50 ss. Los nombres de los cuatro vientos principales son todos griegos, excepto el del sur, al que llama con el nombre latino Austro, en lugar de Noto.

lluvioso Austro[18]. Por encima de ellos situó el éter, transparente e ingrávido, sin ningún residuo terrenal. Apenas había puesto de esta forma límites claros a los elementos cuando las estrellas, que habían estado ocultas largo tiempo por una niebla impene-
70 trable, se pusieron incandescentes por todo el cielo. Y para que ninguna región quedase desprovista de seres vivos, los astros y las figuras de los dioses[19] ocuparon la superficie celeste, las aguas se abrieron para que las habitasen los peces brillantes, la tierra acogió a las fieras, y a las aves el aire en movimiento.

Creación del hombre

75 Faltaba todavía un ser vivo más noble y más capaz de pensamientos elevados que aquéllos, uno que pudiese dominar sobre los demás[20]. Nació el hombre; a éste, o bien lo hizo con simiente divina el creador de las cosas, origen de un mundo mejor, o bien la tierra recién creada
80 y hace poco desgajada del éter insondable retenía simiente de su hermano el cielo; el hijo de Japeto[21] mezcló tierra con agua

[18] La lectura de TARRANT, *pluvioque*, mejor atestiguada, parece preferible a *pluviaque; cf.* L. GALASSO, «L'edizione di R. Tarrant», pág. 121.

[19] Tras una descripción del universo en un tono propio de la literatura científica, de la filosofía o de la teología, de repente Ovidio introduce a los dioses antropomórficos de los poetas, que los estoicos rechazaban y los epicúreos reducían a la inactividad. Aparte de que sin los dioses no sería posible un poema de tema mitológico, es de notar la facilidad y la suavidad de la transición ovidiana y el tono divulgativo que sabe imprimir a materias tan complicadas: contrástese con Lucrecio.

[20] En contraste con *formaeque deorum* del verso 73, donde los dioses son mencionados de pasada, en el verso 76 y siguientes el poema se extiende sobre los humanos, que aparecen como la auténtica culminación de la creación; esto introduce una ambigüedad en la visión del significado respectivo de dioses y hombres que se mantendrá a lo largo de la obra.

[21] El hijo de Japeto por antonomasia es Prometeo; identificarlo supone conocimientos mitológicos en el lector. Sorprende un tanto esta súbita introduc-

de lluvia y le dio forma a imagen de los dioses que todo lo gobiernan; mientras que los demás animales, inclinados, miran hacia el suelo, al hombre le dio una cabeza que se eleva por encima del cuerpo y le ordenó mirar al cielo y levantar el rostro 85 erguido hacia las estrellas. Así, la tierra, que hasta entonces había sido basta y sin forma, se vistió, al metamorfosearse, con las figuras nunca vistas de los hombres[22].

Las edades del hombre[23]

Surgió primero la edad de oro, que, sin autoridad ninguna, de forma espontánea, sin leyes, practicaba la lealtad y la rectitud. No existía el castigo, ni el miedo, ni se 90 leían[24] amenazas en placas de bronce expuestas en público, ni la masa en actitud suplicante temía la mirada de su juez, sino que estaba protegida sin que nadie la de-

ción del Titán que, por así decir, interrumpe con su actuación creadora la acción de la divinidad. Pese a ello, filosofía y mitología se mezclan en la cosmogonía ovidiana sin forzar al lector a elegir entre ellas o a establecer grados distintos de proximidad a la verdad.

[22] El cosmos, formado a partir del caos, y la creación del hombre son metamorfosis que se adaptan a la definición adoptada en el prefacio: cuerpos cambiados en nuevas formas. Aparte de esto también hay una especie de cambio o metamorfosis desde el estilo filosófico y didáctico de esta sección hasta este final de tipo mitológico.

[23] El mito de la degeneración de la raza humana, creada para disfrutar de un mundo ideal, se remonta a Hesíodo, que en *Los trabajos y los días* estableció las cinco generaciones: oro, plata, bronce, heroica y hierro. También hay que mencionar la obra de Arato entre los antecedentes griegos. Virgilio lo reproduce en todas sus obras, Horacio también se hace eco de él y Ovidio reduce las edades a cuatro: oro, plata, bronce y hierro, en la que Júpiter decide acabar con la humanidad y empezar de nuevo.

[24] En este caso preferimos, como ANDERSON, BÖMER y BARCHIESI, la lectura *legebantur*, frente a la de TARRANT, *ligabantur*; *cf.* M. POSSANZA, «R. J. Tarrant P. Ovidi...», pág. 6.

fendiera. El pino aún no había sido derribado en sus montes de origen, ni había descendido hasta las aguas transparentes para 95 recorrer el universo desconocido, y los seres humanos no conocían más riberas que las propias. Los escarpados fosos no rodeaban aún las ciudades; no existían rectas trompas de bronce, ni cuernos en espiral, ni cascos, ni espadas[25]; los pueblos, sin necesidad de guerreros, disfrutaban tranquilamente la dul- 100 zura de la paz. La propia tierra, libre, sin que la azada la tocase ni la desgarrase el arado, lo ofrecía todo espontáneamente; contentos con los alimentos que nacían sin que nadie los obligase, cogían los frutos del madroño, las fresas silvestres, los 105 frutos del cornejo, las moras adheridas a las ásperas zarzas y las bellotas que caían del copudo árbol de Júpiter. Era una eterna primavera, y los suaves Céfiros acariciaban con sus brisas templadas las flores que nacían sin semilla. Enseguida, la tierra producía cosechas sin ser arada, y el campo amarilleaba de espigas cargadas de grano sin que lo dejasen en barbecho; 110 corrían ríos de leche, ríos de néctar y de las encinas de verde follaje brotaban doradas gotas de miel[26].

---

[25] Si reparamos en la técnica utilizada por el poeta para representar la Edad de Oro notaremos el abundante uso que hace de la lítote. Los distintos elementos que componen el cuadro aparecen negados, de manera que esta época primordial se define más bien por lo que no es. Ya antes, en la definición del caos de los versos 10-15, Ovidio procede negativamente, diciendo que en él no existían los elementos que posteriormente se diferenciaron. Aquí la edad que sirve de contraste a la de oro es la Edad de Hierro.

[26] El verso 113, así como los anteriores, debe ser comparado con *Bucólicas* IV 28-30 para observar con qué maestría ejerce Ovidio la creación imitativa. La serie de versos virgiliana incluye espigas, uva y miel, mientras que las *Metamorfosis* siguen el mismo orden sustituyendo la uva por el néctar, la bebida de los dioses, para insistir en la proximidad con ellos de la que disfrutaban los hombres de la Edad de Oro. Esta significativa diferencia se hace notar precisamente debido a la semejanza de fondo de ambos pasajes, pues en la égloga también se trata de la Edad de Oro y de la sucesión de edades.

Cuando el mundo quedó bajo el dominio de Júpiter, tras ser arrojado Saturno al tenebroso Tártaro[27], apareció la estirpe de plata, inferior a la de oro, más preciosa que la de amarillo bronce[28]. Júpiter acortó el tiempo de la antigua primavera y distribuyó el año en cuatro épocas con inviernos, veranos, otoños variables y una breve primavera. Entonces el aire refulgió por vez primera, agostado por la sequedad del calor, y colgaron los carámbanos congelados por los vientos. Entonces empezaron a refugiarse en casas (casas fueron las cuevas, y la espesura de los arbustos, y las estacas unidas con corteza de árbol). Entonces fueron enterradas en los surcos alargados las primeras semillas de Ceres, y los novillos empezaron a gemir, oprimidos por el yugo. 115 120

A aquélla le sucedió una tercera estirpe, de bronce, de naturaleza más cruel, y más inclinada a las espantosas armas, pero no perversa[29]. La última es de duro hierro; inmediatamente, en esa edad de metal inferior surgió todo el mal; huyeron el pudor, la verdad y la lealtad, y ocuparon su lugar el engaño y la trampa, la insidia y la violencia, y el deseo perverso de poseer. Daba el marino su vela a los vientos sin conocerlos aún, y la madera de las quillas, que había permanecido largo tiempo en lo alto de los montes, brincaba sobre mares desconocidos, y un agrimensor precavido marcó con una larga linde la tierra, antes común como la luz del 125 130 135

[27] El poeta pasa por alto la disputa entre Saturno y Júpiter que, según Hesíodo, provoca el final de la Edad de Oro.

[28] Ovidio no alude a la decadencia moral de la Edad de Plata respecto a su predecesora, sino que describe el cambio climático que se produce, al acortarse la primavera y aparecer las cuatro estaciones, y sus consecuencias en la forma de vida de los hombres.

[29] Si observamos en su conjunto el mito de las edades, veremos que el autor se extiende especialmente en la de oro y en la de hierro, a las que dedica cuarenta y ocho líneas (89-112; 127-150) en total, mientras que la de plata y la de bronce suman sólo quince. Está claro que, más que un desarrollo y evolución progresivos, a Ovidio le interesa contraponer los felices tiempos primordiales con la época del hierro, tan semejante a la del propio poeta.

sol y las brisas. Y no sólo reclamaron al suelo pródigo las cosechas y el alimento necesario, sino que penetraron en las entrañas de la tierra y excavaron lo que provoca desgracias, las riquezas que ella había ocultado situándolas junto a la tenebrosa Estigia.
140 El pernicioso hierro y el oro más pernicioso que el hierro ya habían aparecido; aparece la guerra, que utiliza a ambos para luchar, y agita en su mano ensangrentada las resonantes armas. Se vive del saqueo; el huésped no está a salvo de su anfitrión, ni el suegro de su yerno; incluso entre hermanos escasea la buena disposi-
145 ción. El hombre ansía la muerte de su esposa, ésta, la de su marido; malvadas madrastras mezclan brebajes de acónito que hacen palidecer, el hijo pregunta antes de tiempo por la edad de su padre. El amor filial yace derrotado,[30] y la virgen Astrea[31] abandona, la última de los inmortales, la tierra empapada en sangre.

Los gigantes[32]

150 Y para que el elevado éter no fuese más seguro que la tierra, cuentan[33] que los gigantes ambicionaron el dominio del cielo, y colocaron los montes apilados en un intento de alcanzar la altura de las estrellas. Entonces el padre omnipotente, con un rayo que envió, destrozó el

[30] En la derrota de la *pietas* se resume el proceso de degeneración.

[31] ARATO, *Phaen.* 102-136, considera a la Justicia, la última en abandonar la tierra, hija de Astreo, y no de Zeus *(cf.* HESÍODO, *Teog.* 92 y *Op.* 256). VIRGILIO, *Buc.* IV 6, la llama *Virgo*; y Ovidio une las dos denominaciones.

[32] Las fuentes de esta historia (vv. 151-162) son Hesíodo y Homero. En la época augústea la Gigantomaquia fue comparada por los poetas (por ejemplo, HORACIO, *Odas romanas)* con la guerra civil, y el triunfo de Júpiter, con el de Augusto. En *Met.* V 319-331 las Piérides desafían a las Musas y exponen este combate entre los Olímpicos y los gigantes tomando partido por los segundos.

[33] Con expresiones como *ferunt, dicunt, memorant, perhibent,* etc., Ovidio puede estar empleando la llamada «nota a pie de página alejandrina», mediante la cual los poetas se refieren a una versión precisa y determinada de la mis-

Olimpo y derribó el Pelión del Ossa que lo sostenía[34]. Al yacer 155
aquellos cuerpos espantosos aplastados por su propia mole, dicen
que la tierra se empapó, regada por la sangre abundante de sus
hijos[35], y que dio vida a la sangre caliente, y, para que quedase algún recuerdo de su estirpe, la transformó en figuras humanas.
Pero también esta raza despreció a los dioses, fue ávida de crue- 160
les matanzas y violenta; dirías que surgieron de la sangre[36].

Licaón[37]

Cuando el padre Saturnio vio todo esto desde su elevada ciudadela, se lamenta, y recordando el repugnante festín del banquete de Licaón, aún no conocido por ser hecho 165
reciente, concibe en su corazón una cólera

ma historia en otro poeta. Sin embargo, también hay ocasiones en que estas expresiones impersonales pretenden mantener la vaguedad y decir que, simplemente, se inscriben en una tradición, sin tener interés en dar más precisiones. En cualquier caso, de esta metamorfosis de la sangre de los gigantes no se conserva otra versión que la ovidiana. ¿Por qué entonces el interés en hacerla pasar por tradicional? Hay casos en que los poetas inventan nuevo material y pretenden estar siguiendo una tradición: es la llamada «nota a pie de página ilusoria». *Cf.* «Intr.», 2.1 , notas 52 y 54.

[34] Colocaron el Ossa debajo del Pelión, y el Olimpo debajo del Ossa, de modo que alcanzando al Olimpo, Júpiter derribó la estructura entera.

[35] Los gigantes son hijos de la tierra; nacieron de ella como consecuencia de la emasculación de Urano.

[36] Se utilizan dos versiones contradictorias sobre el origen del hombre: tras haber sido creado como rey de la creación por un acto de benevolencia, ha ido degenerando (vv. 76-150) hasta llegar a este momento en que la tierra, colérica, lo engendra a partir de la sangre de los gigantes para que sea sanguinario por naturaleza (vv. 151 ss.).

[37] En el reducido espacio de unos ciento setenta versos el texto ha pasado por la épica filosófica, la épica hesiódica y la épica mitológica a pequeña escala para presentarnos ahora un elemento propio de la épica heroica. El desarrollo del tema es también un recorrido por los subgéneros literarios del *epos*, que

terrible, digna de Júpiter, y convoca el consejo[38]; los convocados acuden sin demora. Hay una vía en lo más alto, que se distingue cuando el cielo está sereno; recibe el nombre de Láctea, y es visible gracias a su propio resplandor[39]. Por ella discurre el camino de los dioses hacia la mansión regia en la que habita
170 el gran Tonante. A derecha e izquierda, los atrios de las casas de los dioses nobles, abiertos de par en par, están llenos de gente; la plebe vive dispersa en lugares alejados; de esta parte los habitantes del cielo más poderosos e ilustres colocaron sus pena-
175 tes[40]. Éste es el sitio que, si se me permite la audacia verbal, no temería llamar el Palatino del cielo inmenso[41].

Así pues, mientras los inmortales se aposentaban en una retirada cámara de mármol, el propio Júpiter, en una posición más

---

tienen en común el verso hexámetro. Es como si Ovidio hubiera hecho tantos comienzos como variantes presenta el género épico.

[38] El recurso épico del concilio de los dioses se introduce de la misma forma que en VIRGILIO, *En.* X 2, tal vez, como sugiere ANDERSON, para que veamos el contraste entre el justiciero y sensato Júpiter virgiliano, y éste, que sólo pretende ratificar su irracional decisión de eliminar a la raza humana por culpa de un solo hombre, Licaón. A diferencia de Homero y de Virgilio, donde los dioses intervienen para poner orden en los asuntos humanos desde su distancia olímpica (lo que no les impide sentir simpatías o formar bandos), aquí es su propio poder el que está amenazado, en una continuación de la rebelión de los gigantes.

[39] Utiliza el poeta el recurso épico de la écfrasis, describiendo la morada de los dioses de una forma que hace pensar en Roma y los lugares que habita la nobleza; así lo confirman los versos 175-176.

[40] Ovidio humaniza y romaniza a los dioses; no es lógico que los dioses den culto a otros dioses.

[41] ¿Cuál puede ser el propósito de identificar tan explícitamente la morada de los dioses con la residencia del poder político supremo en época de Ovidio? Quizás se echaba de menos en el poema una dedicatoria a Augusto, y quizás fue esta evocación de la *Eneida* que trajo consigo el *concilium deorum* lo que facilitó la referencia al lugar donde residía Augusto. En todo caso, la identificación, aparentemente honorífica, del *princeps* con el dios supremo deberá revisarse a la luz de los cambios que experimenta el comportamiento de Júpiter en el libro I.

elevada y apoyado en un cetro de marfil, sacudió varias veces en torno a su cabeza la temible cabellera, con la que conmueve la tierra, el mar y el firmamento. Y después dio rienda suelta a 180 su indignación de este modo:

«No estuve más preocupado por mi dominio del mundo aquella vez que todos los pies de serpiente[42] se disponían a lanzar sus cien brazos sobre un cielo que ya creían cautivo. Pues, aunque el enemigo era fiero, aquella guerra dependía de una 185 sola tropa y de una sola causa. En cambio, ahora tengo que destruir la raza de los mortales en todo el orbe que Nereo abarca: lo juro por los ríos infernales que corren bajo tierra en el bosque de la Estigia. Hay que intentarlo todo antes[43], pero se debe cortar con la espada el miembro que no tiene cura, para 190 que la parte sana no se contagie. Están los semidioses, están las deidades campestres, ninfas, faunos, sátiros y silvanos que habitan los montes; a éstos, puesto que aún no los consideramos dignos del cielo, dejémosles al menos vivir en las tierras que les hemos asignado[44]. ¡Oh, dioses! ¿Creéis acaso que van a es- 195 tar tranquilos ellos, cuando a mí, que tengo el rayo, que os tengo a vosotros y os gobierno, me ha puesto asechanzas Licaón, conocido por su fiereza?».

Todos rugen de ira y, con gran apasionamiento, exigen castigo para quien se ha atrevido a tales acciones. Del mismo modo, cuando un puñado de hombres impíos buscó con saña borrar el 200

---

[42] Los hecatonquires tenían colas de serpientes en lugar de piernas.

[43] Respecto a la variante textual *temptata / temptanda* («... ya ha sido intentado todo antes... / ... hay que intentarlo todo antes...»), nosotros nos atenemos a la lectura de TARRANT, *temptanda;* no obstante, *cf.* comentario de ANDERSON al pasaje y M. POSSANZA, «R. J. Tarrant P. Ovidi...», pág. 7, ambos a favor de *temptata*.

[44] Hay categorías de dioses que dependen del poder supremo, como los *socii* y otros dependían del poder romano. Parece que el poeta se hace eco de los conflictos políticos de Roma.

nombre de Roma con la sangre de César[45], el género humano quedó atónito por el terror de la súbita catástrofe, y el universo entero se horrorizó. Y no es menos grato el amor de los tuyos para ti, Augusto, de lo que fue aquél para Júpiter[46]. Al reprimir
205 éste los murmullos con la palabra y con el gesto, todos guardaron silencio[47]. Cuando cesó el griterío, aplacado por la dignidad del soberano, Júpiter rompió de nuevo el silencio con estas palabras:

«Licaón ya ha sufrido la pena, dejad de preocuparos. Os diré
210 cuál ha sido su crimen, cuál ha sido el castigo. La mala fama de la época había llegado a mis oídos; con el deseo de que sea falsa, desciendo de la cumbre del Olimpo y, siendo un dios, recorro la tierra bajo aspecto humano. Sería muy largo enumerar todo el mal que encontré por todas partes; la mala fama era sin

[45] Es posible ver aquí una alusión al asesinato de César, o a un intento de asesinato de Augusto; *cf.* BÖMER. Estamos de acuerdo con ANDERSON en que es más claro el paralelismo con Augusto, confirmado en los versos siguientes, puesto que en el caso de Júpiter se trata también de un intento fallido.

[46] Sigue haciendo referencia a la realidad contemporánea: al comparar a Licaón con los autores de una conjura contra Augusto, y a éste con Júpiter, exagera la importancia de esa conspiración, siguiendo los dictados de la propaganda augústea. El apóstrofe final deja totalmente claro el paralelismo trazado por el poeta entre el concilio de los dioses en un lugar al que llama Palatino (v. 176) y la corte de Augusto en el Palatino real.

[47] Júpiter calmando a los dioses recuerda al Neptuno de *En.* I 148-156, cuando hace amainar la furia del mar embravecido. En un símil famoso, que además era el primero de la *Eneida*, se comparaba a Neptuno con un hombre *pietate grauis ac meritis* que reprime una sedición del populacho. Toda aquella comparación entre la naturaleza desencadenada y el motín político sugería que el hombre que lograba ordenar el caos no era otro que Augusto. Pero lo hacía a la manera virgiliana, con un lenguaje misterioso y sugestivo, en el que la expresión indirecta y la dificultad de alcanzar el significado a primera vista confería aún más valor a éste. ¿Por qué Ovidio actúa al revés? Para desenmascarar el procedimiento de su antecesor, trivializar lo que en aquél era misterio y explicitar el significado político de su epopeya. En ocasiones, ser demasiado claro no añade más luz a un procedimiento literario, sino que, por el contrario, lo rebaja: la loa abierta contiene en sí algo de burla.

duda inferior a la realidad. Había atravesado el Ménalo erizado 215
de guaridas de fieras, y los pinares del helado Liceo, y el Cilene; entro en la sede y el inhóspito techo del tirano arcadio cuando el crepúsculo vespertino trae consigo la noche. Di señales de que había llegado un dios, y la gente se puso a rezar. Al princi- 220
pio Licaón se ríe de las súplicas piadosas; luego dice: "Comprobaré si es un dios o un mortal con una prueba evidente, y la verdad no ofrecerá dudas". Se dispone a acabar conmigo durante la noche con una muerte por sorpresa, mientras estoy entumecido por el sueño: ¡eso es lo que él considera una comprobación de la verdad! Y no se contenta con eso; con su puñal 225
corta la garganta de un rehén enviado por el pueblo Moloso[48], cuece en agua hirviendo una parte de sus miembros aún palpitantes[49], y asa el resto colocándolo sobre el fuego. Tan pronto como lo sirvió en la mesa, yo, con la llama vengadora[50], derribé 230
la casa sobre los Penates dignos de su dueño[51]. Él huye aterrorizado, y al llegar a un paraje silencioso empieza a aullar, e intenta hablar en vano[52]; la rabia de su carácter se acumula en sus

[48] En otras versiones, Licaón mata a su propio hijo para ofrecérselo a Júpiter.

[49] Ovidio utiliza un compuesto épico virgiliano, *semineces*, «aún no del todo muertos».

[50] Hay cosas en la historia de Licaón que no encajan muy bien. ¿Por qué se da a conocer Júpiter a su llegada —epifanía— si quiere probar a los hombres? ¿Por qué no castiga a Licaón tras el primer intento de asesinato y aún se permite asistir, después de esto, al festín de carne humana? Parecería más lógico que Júpiter hubiera llegado de incógnito y que el huésped impío le hubiera servido un banquete de carne humana.

[51] TARRANT escribe *Penates* con mayúscula, identificando así concretamente a los dioses domésticos y no considerándolos como una metonimia de la casa y por tanto aposición a *tecta: in domino dignos everti tecta Penates*. El comentario de ANDERSON corrobora esta interpretación.

[52] La incapacidad para hablar es un rasgo esencial de las metamorfosis humanas. La de Licaón es una alegoría moral muy clara, puesto que se convierte en la bestia sanguinaria que ya era.

fauces y emplea[53] contra los rebaños sus habituales ansias de
235 matar, y también ahora disfruta con la sangre. Sus ropas se transforman en pellejo, sus brazos en patas; se convierte en un lobo, pero conserva huellas de su antigua imagen. Las mismas canas, la misma expresión violenta, los ojos brillan igual, su aspecto es igualmente fiero[54]. Una sola casa ha sido destruida,
240 pero no era la única que merecía perecer; por todos los lugares de la tierra reina la salvaje Erinis; diríase que se han juramentado para el crimen. Que todos (ésa es mi sentencia firme) paguen pronto el castigo que han merecido sufrir»[55].

Unos se manifiestan en voz alta en favor de las palabras de Júpiter, y estimulan aún más su rabia, otros cumplen su función
245 asintiendo. Sin embargo, la destrucción del género humano es dolorosa para todos, y preguntan qué aspecto tendrá la tierra

---

[53] *Utitur*, lectura de ANDERSON que en este caso preferimos a la de TARRANT, *vertitur*.

[54] En todas las metamorfosis se utilizan unas fórmulas para lo que cambia y otras para lo que permanece invariable, véase «Intr.», cap. 7. El texto tiene buen cuidado de subrayar las huellas de la antigua forma, mediante fórmulas como *nunc quoque*, que se convertirán en una especie de estribillo a lo largo del poema, o mediante la anáfora de *idem*, que tiende un puente entre lo viejo y lo nuevo. El hecho de que se convierta en lobo (λύκος) muestra la concepción de la metamorfosis como un proceso de clarificación por el cual el nombre se exterioriza o cobra forma en el ser: *nomen, omen*. No obstante, al presuponer este juego de palabras un conocimiento del griego, algo resulta perdido en la traducción, como ha señalado BARCHIESI, pág. CXXVII. *Cf.* «Intr.» 7.2 y 7.3.

[55] El desequilibrio entre el *exemplum* de impiedad de Licaón y la decisión de perder a la raza humana en general (que, no lo olvidemos, había dado a Júpiter muestras de adoración, *cf.* 220-221) se hace aquí patente. La primera historia de metamorfosis de un ser vivo, tan similar a tantas del libro en este aspecto y a tantos relatos helenísticos de epifanía, teodicea y metamorfosis, sin embargo, es narrada por el padre de los dioses en un marco tan heroico como un *concilium deorum* y con unas consecuencias absolutamente desproporcionadas al significado de la acción y a tantos relatos de venganza divina como acontecerán en los libros siguientes, especialmente del III al VI.

huérfana de mortales, quién llevará incienso a los altares, si está dispuesto a entregar la tierra a las fieras para que la destruyan. El rey de los dioses prohíbe tener miedo a los que tales cosas preguntan (pues de lo demás se preocupará él) y les promete una raza de origen milagroso, diferente de la población anterior[56]. 250

El diluvio

Se disponía ya a lanzar sus rayos sobre toda la extensión de la tierra, pero tuvo miedo de que el sagrado éter se prendiese fuego con tantas chispas y ardiese la bóveda celeste[57]. Recordó[58] además que, según los hados, habría de llegar un tiempo en el que el mar, la tierra y la residencia celestial serían arrebatados por las llamas y arderían, y la trabajosamente construida[59] mole del mundo sufriría. Vuelve a colocar en su sitio las armas forjadas por las manos de los cíclopes; se decide por un castigo diferente, sepultar la raza de los mortales bajo las aguas enviando lluvias desde todo el cielo[60]. 255 260

---

[56] Una nueva creación de la raza humana, tras la prometeica y la surgida de la sangre, va a ponerse en marcha, esta vez bajo la responsabilidad de Júpiter.

[57] *Axis*, es decir, el eje de la Tierra, y por metonimia la bóveda celeste.

[58] El vocabulario de la «memoria» es un marcador externo de intertextualidad que refiere un texto a un pasaje concreto de otro texto. Según esto, aparte de la doctrina estoica de la *ekpýrosis*, o destrucción del universo por el fuego, aquí Ovidio debe de aludir al texto de LUCRECIO, V 96, que reza *ruet moles et machina mundi*. Por supuesto, también está anticipando intratextualmente la conflagración del mundo que tendrá lugar en el libro II por obra de Faetón. La destrucción del cosmos por agua y por fuego estaba asociada en el pensamiento mitológico y filosófico de los antiguos.

[59] *Operosa* es una corrección incorporada por TARRANT que ya introdujo ANDERSON.

[60] Ovidio, que en este libro primero de su poema épico pasa revista a casi todos los inicios memorables que los géneros literarios elevados le ofrecían, no podía pasar por alto el diluvio.

Inmediatamente encierra en las cuevas eolias[61] al Aquilón y a todos los vientos que hacen huir las nubes acumuladas, y deja salir al Noto. El Noto alza el vuelo con sus húmedas alas, el ros-
265 tro terrible cubierto por una nube negra, la barba preñada de tempestades; el agua fluye de sus cabellos canos, las nieblas tienen asiento en su frente, sus alas y su pecho están humedecidos de rocío. Al apretar con su mano las nubes suspendidas por todas partes, retumba el trueno[62]; inmediatamente se vierten desde el cielo densas lluvias. Iris, la mensajera de Juno, revestida de
270 colores diversos, se impregna de agua y aporta alimento a las nubes. Las espigas son derribadas, los agricultores lloran sus ilusiones perdidas, que yacen en el suelo; el esfuerzo de un largo año se ha perdido inútilmente. La ira de Júpiter no se contenta con sus dominios del cielo, sino que su hermano de color mar le
275 presta sus olas como tropas auxiliares. Convoca éste a los ríos, y una vez que han penetrado en la casa de su amo les dice: «Ahora no es momento para una larga arenga. Desatad vuestra violencia (eso es lo que hace falta), abríd vuestras moradas, apartad
280 los diques y dad rienda suelta a vuestro caudal». Así lo ordenó; los ríos se vuelven y quitan el freno a sus fuentes, y se precipitan hacia el mar en una carrera desenfrenada. El propio Neptuno golpeó con el tridente la tierra; ella tembló, y con sus sacudidas abrió caminos a las aguas[63]. Los ríos, fuera de sus cauces,

[61] Puede referirse a las islas Eolias, hoy Lípari, al norte de Sicilia. Pero en el contexto que nos ocupa hace sin duda referencia a Eolo, el dios de los vientos con cuya acción se desata la tempestad en la *Eneida*.

[62] Ovidio personifica la tempestad en el Noto, el viento del sur, que provoca el trueno apretando las nubes con las manos. La explicación generalmente aceptada, que encontramos en Lucrecio, es que los vientos provocan la tormenta al empujar las nubes y hacer que choquen entre sí.

[63] Ovidio se complace en la inversión de los roles virgilianos: los dioses que en la *Eneida* calmaban el caos, aquí son los que lo provocan. A este respecto el tridente de Neptuno es un símbolo: en la *Eneida* servía para que Eolo

corren por el campo abierto; arrastran arbustos y sembrados, 285
rebaños, hombres y casas, y los santuarios junto con sus objetos sagrados. Si alguna casa se mantuvo en pie y pudo resistir sin ser abatida una catástrofe tan grande, a pesar de todo las aguas, superando su tejado, la cubren, y sus torres quedan sepultadas bajo el piélago.

Ya no había límites entre el mar y la tierra; todo era ponto, 290
y al ponto le faltaban incluso las orillas. Éste alcanza una colina; este otro se sienta en una curvada barca y rema por donde hace poco araba. Aquél navega sobre las mieses o los tejados de su granja sumergida, éste atrapa un pez en lo más alto de un 295
olmo; el ancla se clava, si así lo quiere la suerte, en un verde prado, las curvas quillas destrozan las viñas que tienen debajo, y, donde hace poco ágiles cabrillas pacían la hierba, ahora dejan caer sus cuerpos informes las focas. Las Nereidas contemplan con asombro[64] las arboledas, las ciudades y las casas bajo 300
el agua, los delfines ocupan los bosques, se deslizan entre las ramas altas y chocan contra los robles haciéndolos vacilar[65]. El

---

golpeara la montaña de los vientos, mientras que Neptuno desatascaba con él las naves que había hecho encallar la tempestad. Aquí provoca corrimientos de tierras para colaborar en la acción destructiva de las aguas.

[64] SÉNECA, en sus *Cuestiones Naturales* III 27, 13-14, ha ejercido una censura moral sobre este pasaje del diluvio, rechazando que el autor elija lo pintoresco.

[65] A propósito de los delfines en los bosques, nadie que conozca medianamente el *Arte Poética* horaciana dejará de recordar los versos 29-30, donde se dice que el que desee dar variedad a una acción unitaria *(rem unam)* pintará un delfín en los bosques y un jabalí en el agua. Es interesante reseñar que en *Od.* I 2, 6-12, HORACIO también menciona el diluvio de Pirra, presentando un mundo al revés en el que los *adýnata* se hacen realidad. No estará de más recordar que las *Odas* son un libro de poemas líricos que no forman una acción unitaria. Pues bien, cuando Ovidio evoca un texto de la poética horaciana tan enormemente significativo con la intención de hacer lo que Horacio desaconseja, está claro que su poética pretende advertir al lector que no contempla en absoluto un poema unitario, sino precisamente uno en que la acción sea múltiple (frente al ho-

lobo nada entre las ovejas[66], las aguas arrastran pardos leones, las aguas arrastran tigres; de nada le sirve al jabalí su fuerza
305 fulminante, ni al ciervo sus patas veloces, porque son barridos; el ave sin rumbo, después de buscar mucho tiempo tierra sobre la que posarse, cae al mar con las alas rendidas. El desenfreno sin límites del mar había cubierto el relieve, olas inusitadas
310 batían las cumbres montañosas. La mayor parte de las criaturas son arrebatadas por las aguas; a las que el agua había respetado las somete por medio de la falta de alimentos el ayuno prolongado.

Deucalión y Pirra[67]

La Fócide separa los campos aonios de los eteos[68], tierra fértil mientras hubo tierra, pero en aquel tiempo un trozo de mar y una ancha llanura de agua súbitamente apare-
315 cida. Allí un empinado monte, Parnaso de nombre, con sus dos picos trata de alcanzar los astros, y sus cumbres sobresalen por encima de las nubes. Cuando Deucalión, que navegaba en una pequeña balsa con su compañera de lecho, encalló en este lugar (pues el resto lo había cubierto el piélago), adoran ambos a las ninfas corícides, y a las divinida-

raciano *simplex et unum)* y donde se varíe prodigiosamente *(variare... prodigialiter*, como dice Horacio) de unos pasajes a otros. Ovidio no sólo ha incurrido en una paradoja, sino que su paradoja tiene alcances metapoéticos.

[66] El diluvio provoca la abolición de las leyes naturales. Para unos esto implica un retorno al caos, si bien hay quien recuerda que en la Edad de Oro los animales aún no eran enemigos entre ellos.

[67] Otras versiones de esta historia en APOLODORO, I 7, 2, e HIGINO, 152.

[68] La variante *Actaeis* carece de sentido geográficamente, si entendemos que se refiere al Ática, porque la Fócide está al norte de los aonios (Beocia); *cf.* ANDERSON; por eso la mayor parte de los editores, incluido TARRANT, aceptan la conjetura de GIERIG, *Oetaeis; cf.*, sin embargo, la explicación toponímica de RUIZ DE ELVIRA, vol. I, pág. 197, nota 20, que le hace preferir *Actaeis.*

des del monte, y a Temis fatídica[69], que entonces poseía el 320
oráculo. No hubo hombre mejor que él, ni más amante de la justicia, ni mujer más temerosa de los dioses que ella. Cuando Júpiter ve que el mundo es un inmenso estanque de aguas transparentes, y que de tantos millares sobrevive un solo hombre, y 325
de tantos millares una sola mujer, ambos inocentes, ambos piadosos para con los dioses, deshizo los nubarrones y, llevándose las nubes con el Aquilón, muestra la tierra al cielo, y el cielo a la tierra. Tampoco permanece la cólera del mar; dejando a un lado su arma de tres puntas, el señor del piélago calma las 330
aguas, llama al cerúleo Tritón, que aparece en la superficie del abismo con los hombros cubiertos de colonias de púrpuras[70], y le ordena soplar su resonante caracola y hacer retroceder a una señal a las aguas del mar y a los ríos. Éste empuña su bocina hueca en forma de espiral, que crece en anchura a partir de la 335
primera voluta, la bocina que, cuando recibe el aire en medio del mar, llena con su sonido las orillas que se extienden bajo ambos Febos.[71] Entonces también, cuando la bocina, al rozar los labios del dios, húmedos entre la barba empapada, se llenó de aire e hizo sonar la señal de retirada[72], fue oída por todas las aguas de la 340

[69] «La que anuncia el destino», adjetivo épico usado por los poetas de la generación anterior. Temis es la antecesora de Apolo en el oráculo de Delfos.

[70] Tritón suele ser representado emergiendo del mar, con la mitad inferior del cuerpo, que se supone monstruosa, oculta bajo las aguas, y con la caracola que le sirve de bocina. Puesto que la mayor parte del tiempo está sumergido, no es extraño que las púrpuras se críen sobre sus hombros.

[71] El sol naciente y el poniente.

[72] Esta imagen de Tritón es una auténtica écfrasis, pues los seres marinos eran representados con frecuencia en cuadros contemporáneos de Ovidio. Aparte de esto hay que recordar que en la *Eneida*, al final de la tempestad, Tritón aparece desencallando naves, en compañía de Cimótoe, mientras que Neptuno, que también participa en esa tarea, vuela luego con su carro sobre la superficie del mar.

tierra y del mar, y a todas las aguas que la oyeron las hizo retroceder. Ya tiene el mar orillas, los arroyos henchidos llenan completamente su cauce [los ríos bajan de nivel y se ven aparecer las colinas]; resurge el suelo, crecen los montes al decrecer las aguas
345 y después de largo tiempo los bosques muestran sus copas desnudas, y soportan el limo que ha quedado entre sus hojas[73].

El mundo había vuelto a su ser; cuando Deucalión lo vio vacío y los parajes desolados recorridos por un profundo silencio, con lágrimas en los ojos se dirigió a Pirra con estas palabras:
350 «Oh, hermana, oh, esposa, oh, única superviviente de entre las mujeres, a la que me unió un linaje común, y la condición de prima, y luego el lecho nupcial: ahora nos une el peligro; nosotros dos somos toda la población de la tierra que recorre el sol del
355 orto al ocaso; el mar se ha apoderado de lo demás. Ni siquiera ahora podemos confiar plenamente en conservar la vida; todavía me aterrorizan los cielos nubosos. ¿Qué ánimo tendrías tú, desdichada, si hubieses sido arrebatada a la muerte sin mí? ¿Cómo podrías soportar el miedo tú sola? ¿Quién te consolaría en tu do-
360 lor? Porque yo, esposa mía, puedes creerme, si el ponto se hubiese apoderado también de ti, te seguiría, y el ponto se habría apoderado también de mí. ¡Ojalá pudiese renovar la población del mismo modo que mi padre, dando vida a figuras hechas de barro! Ahora todo lo que queda de la raza humana somos noso-
365 tros dos (los dioses lo decidieron así); hemos sobrevivido como muestra del género humano».[74]

---

[73] Formalmente había que poner fin al diluvio para establecer un equilibrio con su principio. Funcionalmente hace falta que la tierra emerja vacía de sus habitantes, como después de la separación de elementos del caos (v. 71), para que pueda ser poblada de nuevo, a semejanza de lo que ocurrió con cielos, tierra, mar y aire después de la primera creación (vv. 72-75).

[74] El discurso de Deucalión es el primero que pronuncia un ser humano —el último ser de la creación— y contrasta, por su humanidad, con la dureza y el rigor del de Júpiter (*cf.* vv. 182-198).

Así hablaba, y lloraban ambos. Decidieron suplicar a la divinidad celeste y pedir ayuda por medio del oráculo sagrado. Sin esperar ni un momento se acercan juntos a las aguas del Cefiso, aún no transparentes, pero ya abriéndose paso por su cauce habitual. Una vez que han rociado sus ropas y sus cabezas con el agua vertida ritualmente, dirigen sus pasos hacia el santuario consagrado a la diosa, cuyo tejado amarilleaba sucio de musgo, y cuyos altares estaban desprovistos de fuego. Cuando alcanzaron las gradas del templo se tendieron ambos, y boca abajo sobre el suelo besaron asustados la piedra fría[75], y dijeron: «Si la divinidad se ablanda, vencida por súplicas justas, si se doblega la ira de los dioses, dinos, Temis, de qué manera se puede reparar el daño hecho a nuestra raza, y presta, benevolente, tu ayuda a la humanidad sumergida». La diosa se conmovió y les concedió este oráculo: «Alejaos del templo, cubríos la cabeza, desatad el cinturón de vuestros vestidos y arrojad a vuestra espalda los huesos de la Gran Madre».

370

375

380

Quedaron largo tiempo paralizados; Pirra fue la primera en romper el silencio con sus palabras: se niega a obedecer las órdenes de la diosa, ruega con el rostro demudado que la perdone, pues tiene miedo de ultrajar la sombra de su madre al arrojar sus huesos. Entretanto reconsideran las palabras del oráculo que se les ha concedido, oscurecidas por opacos enigmas, y las discuten en su fuero interno y entre sí. Luego el Prometida tranquili-

385

[75] Deucalión y Pirra, los restos de la humanidad, se comportan en todo momento como personas dotadas de gran sentido común. Deucalión ansía la muerte en el caso de haberse quedado solo, manifiesta gran solidaridad hacia el resto de los seres humanos, y ambos cumplen con sus deberes para con los dioses, recurriendo a ellos en una situación desesperada. Es la suya una actitud alejada de lo heroico que, por su sencillez, contrasta con el barroco aparato de la inundación que los ha precedido. Su historia tiene el encanto de lo cotidiano en medio de las más extraordinarias circunstancias.

390 za a la Epimétide[76] con palabras suaves, diciéndole: «O mi sagacidad me engaña, o los oráculos son piadosos y no aconsejan nada malo. La Magna Madre es la tierra; creo que llama huesos en el cuerpo de la tierra a las piedras; eso es lo que se nos ordena arrojar detrás de nosotros». Aunque la titania se deja persuadir
395 por la interpretación que hace su esposo del augurio, sin embargo su esperanza vacila; tanto desconfían ambos de los consejos celestiales; pero ¿qué daño les va a hacer intentarlo? Se apartan, cubren sus cabezas, se sueltan las túnicas, y lanzan las piedras sobre sus huellas, según se les ha ordenado. Las rocas (¿quién lo
400 creería si no fuese testigo la tradición?)[77] empezaron a perder su dureza y su rigidez, a ablandarse poco a poco, y, una vez ablandadas, a tomar forma. Luego, cuando crecieron y llegaron a tener una naturaleza más blanda, es posible reconocer como una cierta forma, no del todo clara, de persona, pero como si la hubiesen
405 empezado a hacer de mármol y no la hubiesen terminado del todo, muy semejante a una estatua inacabada. La parte de ellas

---

[76] Deucalión y Pirra eran respectivamente hijos de los hermanos Prometeo y Epimeteo. El uso de patronímicos se convertirá a lo largo de las *Metamorfosis* en uno de los recursos épicos más perceptibles de la obra. Pero, aparte de haber llamado Saturnio a Júpiter (v. 163), e hijo de Japeto a Prometeo (v. 82), en el caso de los primeros-últimos humanos, antes de descubrir su ascendencia, el relato se ha demorado en decirnos que son primos (v. 352) y que Deucalión tiene un padre que ha infundido aliento a los primeros hombres (v. 354). Esto quiere decir que Ovidio ha tematizado, mediante perífrasis alusivas, un recurso técnico —el uso del patronímico— para ponerlo de relieve y para invitar al lector a colaborar en la identificación de los personajes.

Aparte del valor literario del recurso, también hay que centrarse en la información que se esfuerza en transmitir, a saber, que Deucalión y Pirra, los primeros padres de una nueva humanidad, están ligados por filiación y por parentesco a Prometeo, el primer creador.

[77] No es la única expresión de incredulidad a propósito de una metamorfosis que profiere el poeta, aunque sí es la primera, pues la metamorfosis de Licaón la narraba Júpiter. Por esa razón creemos que tiene un valor significativo.

que era de tierra empapada por algún tipo de humedad se transformó en carne; lo sólido, que no puede doblarse, se transforma en huesos; lo que hasta hace poco era una vena, se quedó con el mismo nombre; en muy poco tiempo, por decisión de los dioses, 410 las piedras lanzadas por la mano del hombre adquirieron aspecto de hombre y a partir de las piedras arrojadas por la mujer fue recuperada la mujer[78]. Por eso somos una raza dura que soporta la fatiga, y damos testimonio del origen del que procedemos[79]. 415

Generación espontánea (creación de la vida animal no humana)

A los demás seres vivos de formas diversas, la tierra los parió espontáneamente cuando su antigua humedad se calentó con el fuego del sol, y el cieno y los húmedos pantanos se hincharon con el calor, y las semillas fecundas de las cosas, alimentadas por un suelo vivo, crecieron como en el vientre de una madre, y poco a poco adqui- 420 rieron algún tipo de forma[80]. Del mismo modo, cuando el Nilo[81]

[78] Esta primera metamorfosis (*cf.* nota anterior) supone la aparición del hombre como resultado de un plan de los dioses. El detalle con el que se narra y las razones de las que se rodea colaboran a hacerla mucho más significativa que otras muchas que seguirán.

[79] El poeta muestra aquí su vertiente didáctica justificando la historia como una etiología. Se trata de la tercera creación del hombre; en ella se va descendiendo desde los orígenes divinos de la humanidad hasta los terrenales. También se puede decir que en esta última se manifiesta la metamorfosis mucho más detalladamente que en las anteriores, así como la diferenciación específica entre hombre y mujer.

[80] El poeta introduce ahora una zoogonía que recuerda a la lucreciana, relato al que también remiten términos como *semina rerum.*

[81] El autor no tiene ningún empacho en presuponer en sus lectores unos conocimientos científicos que, en todo caso, se adelantan al hilo de la narración, pues aún no se ha introducido el Nilo en el universo del discurso de las *Metamorfosis.* La anticipación y el contacto directo con el auditorio rompen la ilusión narrativa.

que fluye por siete bocas ha abandonado los húmedos campos y ha restituido sus aguas al antiguo cauce y el limo reciente se ha secado con el astro celestial, los agricultores encuentran mu-
425 chos animales al remover los terrones, y entre ellos ven algunos completamente terminados en el mismo momento de nacer, algunos apenas esbozados[82], privados de sus miembros, y a menudo en el mismo cuerpo, una parte tiene vida, y la otra es un trozo de tierra informe. Cuando la humedad y el calor han al-
430 canzado un equilibrio, conciben, y de ellos dos surgen todos los seres; aunque el fuego es enemigo del agua, el vapor húmedo crea todas las cosas y esa concordia discorde[83] favorece la procreación. Así pues, cuando la tierra embarrada por el diluvio
435 reciente volvió a calentarse con el ardor de los rayos del sol, produjo innumerables especies, y en parte repitió modelos antiguos, en parte creó nuevos monstruos.

Pitón

Ella sin duda no hubiese querido, pero entonces te engendró a ti también, enorme Pitón, serpiente desconocida que fuiste el terror de los pueblos recién creados; tan gran
440 espacio ocupabas en la montaña. El dios portador del arco[84], que nunca antes había hecho uso de su arma letal a no ser con los ciervos y las cabras huidizas, acabó con ella

---

[82] La lectura de TARRANT, *perfecta... modo coepta*, tiene más sentido que *modo coepta... imperfecta* (LAFAYE, ANDERSON), pese al intento de ANDERSON de explicar esa secuencia.

[83] El oxímoron *discors concordia* parece ser creación horaciana, *Ep*. I 12,19, aunque no carece de connotaciones empedocleas.

[84] *Arquitenens* es un epíteto de Apolo que se remonta a la épica de Nevio. Apolo aparece aquí realizando una de sus funciones tradicionales, ἀλεξίκακος, protector contra los males de la humanidad y matador de monstruos. Sin embargo, el relato nos hace fijarnos en una cierta ineficiencia —necesita emplear casi

abrumándola con mil dardos hasta casi agotar el carcaj; de sus heridas se vertía negro veneno. Y para que el tiempo no pudiese borrar la fama de su hazaña, instituyó unos juegos sagrados de 445 competiciones muy concurridas, llamados Pitios por el nombre de la serpiente derrotada[85]. Allí, todos los jóvenes que vencían con los puños, los pies o las ruedas del carro obtenían como recompensa una guirnalda de hojas de roble; aún no existía el laurel, y Febo ceñía sus sienes adornadas por larga cabellera con 450 hojas de cualquier árbol[86].

Dafne[87]

El primer amor de Febo fue Dafne, hija de Peneo[88], y no fue un don de la Fortuna ciega, sino de la ira cruel de Cupido. El de Delos, ensoberbecido por la reciente victoria sobre la serpiente, lo había visto doblar

---

mil flechas— que quizás pretenda sugerir el carácter inaugural de la proeza: Apolo todavía no es el experimentado flechador en que se convertirá más tarde.

[85] Etiología que, como sucede frecuentemente, explica los orígenes (gr. αἴτια, plural de αἴτιον, causa) de un acontecimiento cultural estableciendo su etimología a partir de un nombre, en este caso Pitón. Nótese con qué facilidad el relato incorpora el paso del tiempo: el monstruo coexistía con los pueblos recién creados; después de su muerte, se pone en marcha una institución como la de los juegos que actúa como elemento civilizador.

[86] En el breve tiempo narrativo de catorce versos el poeta ha tenido la oportunidad de demorarse en varios acontecimientos merecedores de una narración detallada, como la muerte del monstruo o los juegos, pero para nuestra sorpresa y diversión se centra en los adornos vegetales y muestra cómo nos encontramos todavía en unos tiempos primordiales, pues ni siquiera los dioses han alcanzado su figura habitual. El aspecto competitivo de los juegos, que permanece sin desarrollar en esta rápida transición, aparecerá a continuación a propósito de las habilidades con el arco de Apolo y Cupido.

[87] En esta historia, Ovidio utiliza los recursos de la poesía elegíaca, y presenta a Apolo con las características del amante: convierte al dios en la encarnación del deseo sexual masculino, mostrando la violencia que éste oculta; al

455 el arco tirando hacia sí de la cuerda, y le había dicho: «¿Qué haces tú, muchacho travieso, con una arma tan poderosa? Esa carga es adecuada para un brazo como el mío, que puede herir certeramente a una fiera, o al enemigo, y hace poco ha derribado con innúmeras flechas a la hinchada Pitón, que tantas yugadas 460 cubría con su vientre pestilente. Tú conténtate con encender con tu antorcha amoríos de ésos y no reclames para ti mis méritos»[89]. El hijo de Venus le respondió: «Por mucho que tu arco, Febo, alcance todas las cosas, el mío te alcanzará a ti; lo mismo que los animales son inferiores a los dioses, tu gloria es inferior 465 a la mía». Así habló, y apartando el aire con el batir de sus alas, se plantó raudo en la umbrosa fortaleza del Parnaso y de su carcaj portador de flechas sacó dos dardos de efectos opuestos: uno hace huir al amor, el otro lo provoca. El que lo provoca es 470 de oro, con una punta aguzada que resplandece; el que lo hace huir es romo, y lleva plomo al final de la caña. El dios[90] clavó este último en la ninfa Peneide, y con aquél hirió a Apolo hasta la médula, atravesándole el hueso. El uno se enamora rápidamente, la otra huye hasta de la palabra amante[91]; ella era feliz en 475 los escondrijos de los bosques, cubierta con las pieles de los animales que cazaba, imitando a Febe, que permaneció sin ca-

mismo tiempo lo describe presa de un desconsuelo casi humano, y se burla de sus lamentos de amante despechado. La metamorfosis de Dafne no es un castigo por defender su virginidad; simplemente, ella prefiere sacrificar su forma humana antes que ser poseída por el dios.

[88] Río de Tesalia que discurre por el valle de Tempe; allí sitúa Ovidio la historia, mientras que versiones helenísticas anteriores la situaban en Laconia.

[89] Sobre el enfrentamiento entre los dos arqueros y sus armas o sobre el vocabulario para caracterizar los distintos géneros literarios, *cf.* «Intr.» 1.5.

[90] Ovidio le reconoce a Cupido categoría divina, mientras que Apolo se había dirigido a él despectivamente, llamándole *puer*, «muchacho».

[91] No sabemos si en la historia original de Dafne con que Ovidio trabajaba aparecía esta competición entre dioses arqueros o si el autor la tomó de otra parte, por ejemplo del epilio de Licinio Calvo titulado *Io*.

sar; [una cinta sujetaba sus cabellos en desorden]. Muchos la pretendieron; ella, rechazando a los pretendientes, sin marido e incapaz de soportarlo, recorre lugares umbrosos nunca hollados, y no se preocupa del Himeneo, ni del amor, ni del matrimonio. Muchas veces le dijo su padre: «Hija, me debes un yerno». Muchas veces le dijo su padre: «Me debes, hija mía, unos nietos». Ella, que abomina de las antorchas nupciales como si fuesen un crimen, tiñe su bello rostro de pudoroso rubor, y poniendo sus suaves brazos en torno al cuello de su padre le dice: «Déjame, queridísimo padre, gozar de virginidad perpetua; a Diana ya se lo concedió su padre». Él accede, por supuesto; pero esa hermosura impide que sea realidad lo que pides, tu belleza se opone a tu deseo[92]. Febo está enamorado y ansía desposar a Dafne desde que la vio, confía en obtener lo que ansía, y se deja engañar por sus propios oráculos. Como se queman las pajas ligeras una vez despojadas de las espigas, como arde un seto por culpa de una antorcha que un caminante acercó demasiado por azar, o que dejó encendida cuando se hizo de día, así el dios se transforma en una llama, así se consume su corazón y alimenta con esperanzas un amor estéril. Observa la cabellera que pende sin adornar en torno al cuello y dice: «¡Ay, si la peinara!»[93]; ve los ojos con brillo de fuego, semejantes a estrellas, ve, y no se conforma con verla, la boquita; alaba los dedos, las manos, los antebrazos, y los brazos desnudos casi

480

485

490

495

[92] En las *Metamorfosis*, la belleza es a menudo un obstáculo para aquel que la posee, e incluso la causa de su perdición. Nótese que el autor dialoga con su personaje, en un rasgo de simpatía narrativa que para la crítica feminista muestra el deseo de un autor masculino.

[93] Toque de *urbanitas* ovidiano. La elegía puede, alternativamente, poner el énfasis en la sencillez de la que no necesita adornarse el cabello, o en la sofisticación y la elegancia de la que lo cuida para evitar que la tachen de *rustica*. Ovidio, un amante de la ciudad en todos los sentidos, le presta al dios un comportamiento de amante urbano.

500 hasta el hombro; si algo está oculto, lo imagina aún más hermoso. Ella huye más rápida que una brisa ligera, y no se detiene a oír las palabras del que la llama: «Ninfa hija de Peneo, espera, te lo ruego; no te persigue un enemigo; espera, ninfa. Así huye la cordera del lobo, la cierva del león, así huyen del água-
505 la las palomas batiendo las alas, cada una huye de su enemigo; el amor es la razón de que yo te persiga[94]. ¡Pobre de mí! Ten cuidado, no te caigas de cabeza, no sientan las zarzas tus muslos, que no merecen ser arañados, no sea yo para ti motivo de dolor. Los lugares por donde te apresuras son fragosos; por favor, corre más despacio, frena tu huida, y yo te perseguiré más
510 despacio[95]. Pero entérate de quién es a quien le gustas; yo no soy un montañés, ni un pastor, no vigilo vacadas y rebaños con aspecto desgreñado. No sabes, alocada, no sabes de quién huyes y por eso huyes. A mi servicio están la tierra de Delfos,
515 Claros, Ténedos y la morada real de Pátara; Júpiter es mi padre; gracias a mí se conoce todo lo que es, ha sido y será, gracias a mí la poesía se acomoda al sonido de las cuerdas. Mi flecha es certera, pero hay una flecha más certera que la mía, la que hirió mi corazón, hasta entonces libre. La medicina es in-
520 vento mío, en todo el mundo soy considerado sanador, y el poder curativo de las plantas depende de mí[96]. ¡Ay de mí!, que el

[94] En los géneros de poesía erótica suele ser duradera la asociación entre la persecución de animales en la caza y la persecución del ser amado por el amante. Aquí se está jugando de nuevo con las flechas, como atributo común del flechador Apolo y de Cupido.

[95] Una persecución de una ninfa por un dios, simultánea con una larga declaración erótica de este último, es en sí misma una situación cómica; pero lo es mucho más si el texto tematiza lo incongruente de ambos cometidos —correr y manifestar su amor— proponiendo que ambos disminuyan su velocidad, como para permitir al dios tomar aliento y poder proseguir con su charla. Ovidio no deja nunca de subrayar lo paradójico o lo inconveniente de las situaciones.

amor no se cura con ninguna hierba, y las artes que aprovechan a todos no aprovechan a su dueño!».

Aún iba a decir algo más, pero la hija de Peneo, corriendo asustada, huyó, y aunque lo dejó a medias a él y a sus palabras, 525 aun así le pareció hermosa. El viento desnudaba su cuerpo y agitaba su vestido soplando en contra, y una brisa ligera echaba hacia atrás sus cabellos: la huida aumentaba su belleza[97]. Pero el joven dios no soporta más desperdiciar sus halagos y, como 530 le aconsejaba su propio deseo, sigue las huellas de la ninfa a toda velocidad. Como cuando un lebrel galo[98] ve una liebre en campo abierto, y el uno corre en pos de la presa, la otra para salvarse; el uno parece que va a cogerla, y cree que va a ser suya en un instante, y le roza los talones alargando el hocico; la otra, 535 duda si ha sido atrapada, escapa a los mordiscos y deja atrás las fauces, que ya la alcanzan; así ocurre con el dios y la doncella, a éste le da alas la esperanza, a aquélla, el miedo. Sin embargo,

---

[96] Hay una estudiada gradación en la presentación de Apolo: primero es caracterizado negativamente, después a través de lugares a los que está vinculado; por fin dice lo esencial, el nombre de su padre, y continúa enumerando sus atributos: la profecía, la música, su habilidad de arquero y sus artes de sanador. La anáfora y la repetición del *-que* épico, además de la proliferación de lugares cultuales o la serie de atributos y habilidades del dios, reproducen el estilo de las plegarias. Esta elevación del tono, propio de la gran lírica, de los himnos a los dioses o de la épica, acentúa sin embargo la comicidad del texto, por el hecho de que sea el dios mismo el que tenga que hacer sus propias alabanzas en una situación tan incongruente con el contenido de la (auto)plegaria.

[97] La huida de Dafne tiene características paradigmáticas: es el primer intento de violación precedido de un intento de seducción en el que el dios procuraba sacar ventaja de su condición divina; la persecución, por su parte, acrecienta la belleza de la futura víctima y el deseo del violador, adquiriendo un aspecto tan plástico que ha inspirando a numerosos artistas a lo largo de la historia.

[98] Hay un juego de ironías entre la comparación que introduce aquí el texto y las palabras con que Apolo se presentó ante Dafne. En ellas, en los versos 505-507, intentaba distanciarse de los depredadores, mientras que aquí el autor lo convierte en uno de ellos.

540 el perseguidor, impulsado por las alas del Amor, es más rápido, no le da tregua, amenaza la espalda de la fugitiva, roza con su aliento los cabellos esparcidos por el cuello. Ella palideció, agotadas las fuerzas; [vencida por el esfuerzo de la huida apresurada, dice: ¡Oh, Tierra, trágame o echa a perder, transformándome, esta figura que me perjudica!][99]. Vencida por el esfuerzo de la huida, mirando las aguas del Peneo, dice: «Ayúdame, 545 padre, si es que los ríos tenéis poder, echa a perder, transformándome, la figura por la que he gustado en exceso».

Apenas terminada la súplica, un intenso torpor se apodera de sus miembros, una tenue corteza rodea su blando pecho, los 550 cabellos se le convierten en hojas, los brazos en ramas; los pies, hace poco tan veloces, quedan clavados por inmóviles raíces, la copa ocupa el lugar del rostro; solamente allí permanece su brillo. También bajo esta forma la ama Febo, y al poner la mano en el tronco siente que aún palpita el corazón bajo su nueva envoltura, y abarcando con los brazos sus ramas, como si fuesen 555 brazos y piernas, besa el leño; pero el leño rehúye el beso. El dios le dice: «Ya que no puedes ser mi esposa, al menos serás mi árbol; contigo, laurel, adornaré siempre mi cabellera, contigo mi cítara, contigo mi carcaj[100]; tú acompañarás a los caudi-

---

[99] De este pasaje (vv. 544-547) tenemos dos versiones acerca de las cuales el testimonio de los manuscritos no es concluyente; según la que se adopte, Dafne pide ayuda a la Tierra o a su padre, Peneo. ANDERSON acepta como auténticos todos los versos, excepto 544.ª; en esta línea, *cf.* CH. MURGIA, «Ovid *Met.* 2.544-547 and the theory...», págs. 207-235. TARRANT opta por excluir los versos 544-545, la súplica a la Tierra; sin embargo, L. GALASSO, «L'edizione di R. Tarrant...», págs. 109-112, considera que el pasaje contiene una variante de autor y argumenta a favor de que Ovidio escribió primero la versión de la Tierra.

[100] Apolo se dirige al laurel en una especie de plegaria, tratándolo con el respeto que Dafne no obtuvo de él y convirtiéndolo en uno de sus atributos. Si reparamos bien en el sentido que se le da a la historia, el laurel se convierte en un símbolo que, en vez de recordar quién era Dafne, nos recuerda más bien quién era Apolo.

llos del Lacio cuando la voz jubilosa grite triunfo y el Capitolio presencie largos cortejos. Guardián fidelísimo, permanecerás ante la puerta, en el umbral de Augusto, y protegerás la corona de hojas de roble que está en su centro[101]; y lo mismo que mi cabeza es juvenil por sus cabellos sin cortar, tu llevarás siempre como adorno hojas perennes». Terminó Peán[102]; el laurel asintió con sus ramas recién adquiridas y pareció agitar la copa como si fuese la cabeza[103]. 560 565

Io, Argos y Siringe

Hay en Hemonia un valle umbroso, al que encierra por todas partes una abrupta selva; se llama Tempe[104]. Por él el Peneo, que brota de lo más profundo del Pindo, discurre con aguas espumosas, y al precipitarse en cascada levanta nubes que provocan neblinas vaporosas, cae 570

[101] Ovidio da una muestra de su tendencia a romanizar el mito mencionando la presencia del laurel en las coronas de los generales triunfantes y a la puerta de la casa de Augusto en el Palatino. Con ello continúa el programa avanzado en el proemio de traer el poema hasta sus propios tiempos. La historia adquiere así una gran trascendencia y, por decirlo así, se epiciza. Sin embargo, este dios favorito de Augusto, al que le dedica el importante templo del Palatino, aparece en una posición preeminente en las *Metamorfosis*, no tanto en calidad de salvador de la humanidad (historia de Pitón), como de amante y violador frustrado. El tributo que se le rinde no deja de ser ambiguo.

[102] Nombre de Apolo en su vertiente de sanador, también aplicado a su hijo Esculapio.

[103] El final de la historia es ambiguo: si el árbol asiente como dando su conformidad a las palabras del dios, entonces Apolo ha conseguido su propósito, asociándolo a su empresa. Pero quizás la victoria sea de Dafne y el árbol sólo sea árbol. En todo caso, el precio que habría pagado por ella sería la pérdida de su identidad.

[104] La fórmula *est... locus*, con sus variantes *est specus, est nemus, stagnum est, fons erat*, se estaba convirtiendo (o quizás ya se había convertido en tiem-

en forma de lluvia sobre los árboles más altos y molesta con su estruendo más allá de sus vecinos. Ésta es la morada, ésta es la sede, éste es el santuario del gran río; allí, sentado en una cue-
575 va abierta entre peñas, dictaba leyes a las aguas y a las ninfas que poblaban las aguas[105]. Allí se reúnen, primero, sin saber si dar la enhorabuena o consolar al padre, los ríos vecinos, el Esperquío de riberas pobladas de álamos, el inquieto Enipeo, y el
580 viejo Apídano[106], y el dulce Anfriso y el Eante, y luego todos los demás arroyos que, por donde los lleva la corriente, bajan hacia el mar sus aguas fatigadas de dar rodeos.

El Ínaco es el único que falta: oculto en una cueva profunda, aumenta su caudal con sus lágrimas y llora desconsolado a su
585 hija Io, dándola por perdida; no sabe si goza de la vida o está junto a los Manes; pero como no la encuentra en parte alguna,

---

pos de Ovidio) en una pieza de repertorio para retóricos y poetas. Lo significativo de ella es que, cuando se introducían estas descripciones de paisajes —ideales o no— se interrumpía la narración para que el oyente se solazara en el cuadro, que volvía a convertirse en secuencia narrativa por medio de un deíctico (adverbio, *huc*, o pronombre, *haec*, como en este caso). Los lugares (por lo general amenos, pero no siempre) contaban con una serie de elementos más o menos obligados como el agua, los árboles o bosques, la sombra, las flores, y en Ovidio, como se verá en otros relatos, con una serie de expectativas narrativas, por lo general de tono opuesto a lo idílico de la representación. Éste es el primer *locus amoenus* formalmente marcado y, aparte de sus características retóricas, se debe mencionar que el valle de Tempe pasaba por ser, en la realidad, el arquetipo del paisaje ideal. De ahí lo oportuna que resulta la inauguración de las descripciones en la obra con este paisaje clásico.

[105] Como se sabe, los ríos tenían figura antropomórfica y ocupaban un lugar importante en las representaciones pictóricas y escultóricas de los antiguos, con una serie de rasgos iconográficos fijos, como la vasija por la que vertían sus aguas, el tocado de cañas, etc.

[106] La lectura de los manuscritos y de la mayor parte de las ediciones, *Eridanusque*, es claramente un error, porque el Erídano es el Po; TARRANT, como antes ANDERSON, acepta la conjetura *Apidanusque*, que se remonta al Renacimiento; sobre su historia, *cf.* C. ÁLVAREZ y R. IGLESIAS, nota 108.

cree que no está en ninguna parte, y en su interior se teme algo peor. Júpiter la había visto cuando regresaba de junto a su padre, el río, y le había dicho: «¡Doncella digna de Júpiter, que harías feliz en tu lecho a cualquiera[107], dirígete a la umbría de los bosques profundos (y le había indicado la sombra de los bosques) ahora que el sol calienta y está en lo más alto de su recorrido. Si temes entrar sola en los escondrijos de las fieras, con un dios como protector penetrarás segura en lo recóndito de los bosques[108]; y no un dios plebeyo[109], sino yo, que sostengo en mi mano poderosa el cetro celestial, que envío los rayos erráticos. ¡No huyas de mí!» (pues ella huía)[110]; ya había dejado atrás los pastos de Lerna y los campos Lirceos sembrados de árboles, 590 595

[107] Júpiter comienza con una salutación que en un amante cualquiera suena a hipérbole, pero que en su boca (por ser precisamente Júpiter) suena irónicamente. Además de esto, el lector con memoria recordará que cuando Júpiter se muestra indignado por la difusión del mal a lo largo de la tierra concibe unas *iras... dignas Iove.* Se pretende así un contraste entre el Júpiter del *concilium deorum* y éste, que aparece en un papel opuesto.

[108] El escenario que el dios dispone para el crimen es similar al de otras ocasiones; aquí, en un tono superior, como de protector, Júpiter finge preocuparse por la comodidad de la ninfa, protegerla del calor y de los animales salvajes, a los que no está acostumbrada, porque no es una cazadora como Dafne; *cf.* II 417 (Calisto). Hay algo en Júpiter del amante maduro, mientras que Apolo exhibía características del amante juvenil y primerizo con su angustiada preocupación por la salud de Dafne.

[109] Júpiter retoma la distinción entre dioses plebeyos y dioses de la *nobilitas* avanzada antes del *concilium deorum*, que constituye una nueva e intencionada alusión a su grandeza, para presentarse luego con el más importante de sus títulos. Su autopresentación, aunque más breve, nos recuerda al instante la de Apolo. Ambos dioses utilizan sus títulos de gloria con fines eróticos, lo que supone una cierta disonancia desde el punto de vista estilístico, al rodear rasgos épicos de un contexto erótico.

[110] Faltaba el dato de la huida para completar la semejanza con la historia de Dafne. La identificación de Júpiter, lejos de tranquilizar a Io, la sume en mayor desconcierto aún, debido a la fama del dios.

cuando el dios ocultó las anchas tierras cubriéndolas con espe-
600 sa niebla, detuvo a la fugitiva y le arrebató su honra[111].

Entretanto Juno observó desde lo alto el centro de la Argólide y, sorprendida de que estando el día claro una niebla pasajera lo hubiese transformado en noche, se percató de que no procedía de un río, ni la producía la tierra húmeda. Y buscó con 605 la mirada a su cónyuge, sobre todo porque ya conocía las infidelidades de un marido tantas veces sorprendido. Al no encontrarlo en el cielo dijo: «O me equivoco o me está engañando»; y descendiendo de lo más alto del éter se posó en la tierra y ordenó a la niebla que se retirase. Júpiter se había dado cuenta de 610 la llegada de su cónyuge y había transformado la figura de la hija de Ínaco en la de una lustrosa ternera[112]. Incluso como animal bovino es hermosa; la Saturnia alaba la belleza de la vaca, aun contra su voluntad, y pregunta de quién es, y de dónde, y a qué rebaño pertenece, como si no supiera la verdad[113]. Júpiter, 615 para que deje de preguntar por el origen de la vaca, miente diciendo que ha nacido de la tierra[114]. La Saturnia la reclama como regalo. ¿Qué hacer? Sería cruel entregar a su amada; no darla es sospechoso. El sentido del pudor le aconseja una cosa,

[111] El rápido desenlace deja claro cuáles eran los propósitos del dios, sin pretender disfrazarlos bajo la apariencia del amor. Es una clara diferencia con respecto a Apolo. Quizás por primera vez en el libro, Ovidio ejerce una de sus mayores virtudes narrativas y dispositivas, el sentido de la variación, la diferencia en la semejanza entre relatos contiguos. Apolo intenta disfrazar su deseo de amor, Júpiter no; Apolo persigue durante largo tiempo, Júpiter no; Júpiter consigue sus propósitos, Apolo no.

[112] Esta metamorfosis es instantánea y el poeta no se detiene en ella. Sin embargo, no dejará de sacarle partido narrativo en varias direcciones.

[113] El poeta da a este episodio un aire de comedia conyugal.

[114] *E terra genitam* puede significar que la vaca es autóctona, hija de la tierra, lo que no sorprende cuando estamos tan cerca de la creación del mundo, pero también es una expresión cotidiana equivalente a «de origen desconocido». Juno, sin embargo, no se deja engañar, aunque pretenda lo contrario.

el amor se la desaconseja[115]. El amor habría podido vencer al pudor; pero si le niega la vaca, un regalo insignificante, a su compañera de linaje y de lecho[116], podría no parecer una ternera. Tras recibir a la concubina, la diosa no se libró completamente del temor de manera inmediata, pues tenía miedo de Júpiter y estaba inquieta por si se la robaban, hasta que la entregó a Argos el Arestórida para que la guardase. 620

Argos[117] tenía una cabeza rodeada de cien ojos; descansaban de dos en dos por turnos, mientras los demás vigilaban y permanecían de guardia. De cualquier forma que se colocase, estaba mirando hacia Io; aunque estuviese de espaldas, tenía a Io ante los ojos. Durante el día la deja pastar; cuando el sol desciende a las profundidades de la tierra, la encierra, y pone injustas ataduras en torno a su cuello. Ella se alimenta de hojas de árbol y hierba amarga, y, en vez de en un lecho, se tiende la infeliz en el suelo, que no siempre tiene césped, y bebe en arroyos turbios[118]. Ella quisiera tender los brazos hacia Argos en señal de súplica, pero 625 630 635

[115] El conflicto que se le plantea a Júpiter era tradicional en la comedia romana, en la elegía y en la épica helenística; *cf. En.* IV 27-28 y 54-55. Situado en este contexto carece de dramatismo y de carga patética y moral, puesto que el poeta trata en tono ligero la falta de respeto del dios hacia Io y hacia su esposa.

[116] El poeta se refiere a Juno con una expresión elevada propia de la épica. Una vez más, es flagrante el contraste entre el estilo y la situación.

[117] Ovidio procede por rápidos cambios de línea narrativa: 1) Ínaco; 2) Júpiter-Io; 3) Juno, Júpiter, Io; 4) Argos, Io; 5) Io, náyades, Ínaco; 6) Io, Ínaco; 7) Ínaco. Como puede observarse, el relato, a partir de la violación de Io por Júpiter, que lo podía asemejar al de Dafne, adquiere complejidad tonal, pues se orienta primero hacia la comedia conyugal, para embarcarse luego en esta pintoresca descripción de un monstruo, cuya función de vigilancia es menos importante que su imponente forma.

[118] En esta descripción se percibe el eco del poema neotérico de Licinio Calvo, que Ovidio ya había utilizado en *Her.* XIV, 85. Hay quien cree que la versión ovidiana es más irónica, mientras que la de Calvo sería más sentimental. Sin excluir esta posibilidad, se debe reconocer que los fragmentos conser-

no tenía brazos que tender hacia Argos[119]; y al intentar quejarse, su boca emitió un mugido [y se asustó del sonido, aterrorizada por su propia voz]. Por fin se acercó a la ribera donde a menudo solía jugar, la ribera del Ínaco, y cuando vio los cuernos recién na-
640 cidos[120] reflejados en el agua, se asustó y huyó de sí misma aterrorizada. Las náyades no la reconocen, no la reconoce el propio Ínaco; pero ella sigue a su padre, y sigue a sus hermanas, y permite que la toquen y se ofrece a los que la contemplan. El viejo
645 Ínaco le ofrecía hierbas que había cogido; ella lame sus manos, besa las palmas de su padre, y no contiene las lágrimas; si pudiese hablar, pediría ayuda, diría su nombre y lo que le ha sucedido[121]. Las letras que su pata trazó en el polvo, en lugar de pala-
650 bras, revelaron su triste metamorfosis[122]. «¡Pobre de mí!» exclama el padre Ínaco colgándose de los cuernos y de la cerviz de la blanca novilla que gime, «¡Pobre de mí!», repite, «¿Eres la hija que he buscado por todas partes? Cuando aún no te había encontrado eras un pesar más liviano que ahora que te he hallado. Callas y no res-

---

vados de Calvo son demasiado escasos como para poder discernir diferencias tonales con Ovidio. Lo que se hace por primera vez en las *Metamorfosis* es explotar la paradoja de conservar sentimientos humanos bajo una apariencia animal. Es el punto de vista de Io el que se tiene en cuenta a partir de ahora.

[119] Para esta descripción de la frustración que experimenta el ser recién metamorfoseado que intenta pedir auxilio pero no tiene manos que tender, *cf. Heroidas* XIV, 91, y la historia de Acteón (III 240-241), entre otros.

[120] En este caso son los cuernos el elemento más sobresaliente y que causa mayor alarma en el momento del autorreconocimiento del metamorfoseado; por eso el poeta les añade el adjetivo *noua*, que se refiere siempre al resultado global o parcial de la metamorfosis. Ovidio roza, pero no desarrolla, un tema kafkiano, la reacción ante el propio cuerpo del metamorfoseado.

[121] La carencia de voz es un obstáculo fundamental para hacerse reconocer bajo un nuevo aspecto. La historia adquiere aquí un aire patético y sentimental que no permite adivinar el giro que adoptará a continuación.

[122] No conviene interrogarse sobre la posibilidad de que algo así pudiera suceder. Lo que interesa es la escena de anagnórisis que sigue.

pondes a lo que te digo; sólo lanzas suspiros desde lo profundo 655
del pecho, y muges en respuesta a mis palabras, lo único que sabes hacer. Yo, en mi ignorancia, te preparaba el tálamo y las antorchas nupciales, tenía esperanza de tener primero un yerno, luego nietos. Un marido del rebaño deberás tener ahora, y unos hijos del rebaño[123]. Y no se me permite poner fin con la muerte a una 660 pena tan grande; el ser un dios me perjudica: la puerta de la muerte, cerrada para mí, alarga mis pesares por toda la eternidad»[124]. Mientras manifiesta así su tristeza, Argos, un cielo estrellado de ojos, lo rechaza, le arrebata la hija a su padre y se la lleva a otros pastos. Él se sitúa lejos, en la cima de un monte elevado, y desde 665 allí, sentado, vigila en todas direcciones.

Pero el soberano de los dioses no puede soportar la terrible desgracia de la Forónide: llama al hijo que le parió una Pléyade resplandeciente[125] y le ordena dar muerte a Argos. En un mo- 670 mento se puso las alas en los pies, y cogió en su poderosa mano el caduceo que produce el sueño, y se cubrió la cabeza con el sombrero[126]; cuando dispuso todo esto, el hijo de Júpiter bajó a

---

[123] El poeta transmite la impresión de que, más que la pérdida de su hija, lo que Ínaco lamenta es el fin de sus planes para asegurarse una descendencia. Esta inquietud la comparte con Peneo, el padre de Dafne. En todo caso, la insistencia que supone la anáfora con *de grege* sugiere que no debemos tomarnos muy en serio el sentimiento de descendencia frustrada de Ínaco. Más bien parece que Ovidio está siendo ingenioso a costa del dios río.

[124] *Cf. En.* XII 879 ss., en que Juturna lamenta no poder seguir a Turno; a ANDERSON le parece una alusión irreverente. Tanto en la cuestión de los hijos como en esta de la inmortalidad rechazada nos encontramos con la mezcla de tonos típicamente ovidiana y con ese exceso de ingenio que según muchos de sus críticos no sabía reprimir el poeta. En conjunto, la escena de Argos o esta de la anagnórisis se distinguen por sus numerosos cambios de tono.

[125] Mercurio, hijo de Maya y nieto de Atlas; Júpiter lo engendró en una de sus múltiples infidelidades a Juno.

[126] El dios se reviste de todos los atributos que sirven para identificarlo ante el lector: los talares, el caduceo y el sombrero. Así está iconográficamente completo.

la tierra desde la ciudadela de su padre. Allí se quitó el sombre-
675 ro y se despojó de las alas[127]; sólo retuvo el caduceo[128]. Con él conduce por campos apartados, como si fuese un pastor, a unas cabras que ha reunido[129] mientras venía, y toca una flauta hecha de cañas. El guardián de Juno es cautivado por la novedad del sonido; «¡Eh, tú, quienquiera que seas, podrías sentarte conmigo en esta peña», dice Argos, «pues no hay ningún lugar más abun-
680 dante en hierba para el ganado, y puedes ver que hay buena sombra para el pastor». El Atlantíada se sienta y, hablando sin parar, detiene con su conversación el día que se va, y tocando su flauta de cañas unidas intenta vencer a los ojos vigilantes. Argos, sin
685 embargo, lucha por derrotar al blando sueño y, aunque el sopor se ha apoderado de una parte de sus ojos, con otra parte vigila. También pregunta (pues la flauta hace poco que ha sido inventada) por qué procedimiento se ha inventado[130].

---

[127] La capacidad de Mercurio para el travestimiento, para la metamorfosis, duplica la del relato para cambiar de género. Una vez más se descubre que los atributos iconográficos que identifican a un dios pueden, con su presencia o ausencia, identificar también un género literario.

[128] El caduceo, instrumento que, además de identificar a Mercurio, lo auxilia en su función de psicopompo (conductor de las almas de los muertos), cambia ahora de cometido y se convierte en una especie de cayado o aguijada con que el pastor azuza a su rebaño. Mercurio, que actúa como mensajero de los dioses, pero también es célebre por sus engaños y sus hurtos, una especie de *trickster* bien conocido en la literatura antropológica, se disfraza de pastor, y el género literario, consecuentemente, se inclina hacia la bucólica. El primer verso que le dirige Argos, ... *hoc poteras mecum considere saxo*, es una alusión a VIRGILIO, *Buc.* I 79, *hanc mecum poteras requiescere noctem*, mientras que el tercero contiene *aptam... pastoribus umbram*, cuyas resonancias virgilianas no hace falta subrayar.

[129] En este caso preferimos la lectura de ANDERSON, *adductas*, frente al *abductas* de TARRANT; *cf.* L. GALASSO, «L'edizione di R. Tarrant...», pág. 125.

[130] Éste es un libro inaugural. Se hace hincapié en que la flauta había sido recientemente inventada —lo que puede extenderse a la bucólica como género— y también es la primera vez que se intercala un relato dentro de un relato, esto es, que se abre un nuevo nivel narrativo. Como las funciones no están aún

Entonces el dios responde: «En los helados montes de Arcadia, entre las hamadríades de Nonacris, hubo una náyade muy famosa; las ninfas la llamaban Siringe. Más de una vez había escapado de los sátiros que la perseguían y de todos los dioses que habitan el bosque frondoso y el campo feraz. Ella daba culto a la diosa de Ortigia con sus gustos y con su propia virginidad; además, vestida a la manera de Diana, engañaría a cualquiera y podría ser confundida con la hija de Latona, si no fuese de cuerno el arco de aquélla, de oro el de ésta. Incluso así engañaba. Pan, con la cabeza adornada con una corona de agujas de pino, la ve mientras ella regresa del monte Liceo, y le dirige estas palabras...»[131]. Faltaba relatar esas palabras[132], y que, despreciando sus ruegos, la ninfa huyó por lugares apartados hasta llegar a la tranquila corriente del arenoso Ladón; que allí, al interrumpirle el paso las aguas, rogó a sus transparentes hermanas que la metamorfoseasen; que Pan, creyendo que ya tenía cogida a Siringe, agarró los juncos de la orilla en lugar del cuer-

690

695

700

705

---

perfectamente definidas, las intenciones del narrador son distintas de las del oyente: el uno narra para adormecer y (luego) matar, mientras que el oyente pugna por sobrevivir. Ni que decir tiene que, en el otro nivel, los lectores tenemos otros intereses que Mercurio y Argos.

[131] Todo en la presentación de la historia recuerda a la de Dafne. Ovidio sabe que la repetición sin más puede dormir al lector y, al matar el interés por la historia, matarlo también a él. En la primera de sus historias intercalada —la de Licaón trata de las experiencias del propio Júpiter, es homodiegética— nos advierte (y se recuerda a sí mismo) del peligro de las repeticiones sin variación y del exceso de semejanza. Ovidio da una lección sobre relato marco y relatos intercalados. Se ha observado que en *Las mil y una noches* narrar evitaba la muerte; aquí narrar puede matar... de aburrimiento.

[132] El narrador cambia de registro narrativo, pasando al estilo indirecto. Los cambios técnicos, se supone, pueden siempre avivar el interés por una historia. Aquí nos hacen preguntarnos la razón del cambio y por qué, de manera tan ostensible, se suprime la voz del narrador intercalado —Mercurio— para volver a la del autor.

po de la ninfa; que al suspirar, el aire, introduciéndose en las cañas, produjo un sonido suave, similar a una queja; que el dios, cautivado por este arte desconocido y por la dulzura del son,
710 dijo: «Gracias a esto siempre podré dialogar contigo»[133]; y así dio el nombre[134] de la doncella a las cañas desiguales unidas entre sí con cera.[135]

Cuando se disponía a contar esas cosas, el Cilenio[136] vio que todos los ojos han sucumbido, y que las pupilas están cerradas por el sueño[137]. Al punto se calla y hace aumentar el so-
715 por rozando suavemente los ojos que languidecen con el caduceo mágico[138]. Enseguida golpea con su espada curva[139] a

[133] La historia de Pan y Siringe termina en una frustración de los deseos del perseguidor, como Apolo y Dafne, y con una unión simbólica de ambos, por medio de un objeto, la siringe, que retiene el nombre de la ninfa —como Dafne—, pero que está unida para siempre por asociaciones culturales al nombre del perseguidor. Con todo, a pesar de esta semejanza, hay las suficientes diferencias, gracias a los virtuosismos de Ovidio, como para que este nuevo αἴτιον haya merecido ser narrado.

[134] La conjetura de TARRANT, *posuisse*, basada en la semejanza con *En.* VII 63, resuelve bastante bien un pasaje dificultoso, y es preferible a las anteriormente planteadas; *cf.* L. GALASSO, «L'edizione di R. Tarrant...», págs. 132-133.

[135] Instrumento conocido como flauta de Pan o siringe.

[136] Sobrenombre de Mercurio alusivo a la montaña del norte de Arcadia, donde nació.

[137] El relato vuelve al momento temporal del verso 700, cuando Mercurio se interrumpe y hace una pausa, dando paso al narrador, que expande el tiempo narrativo del relato, mientras la historia experimenta una pausa de varios segundos. Ahora sabemos el porqué del cambio al estilo indirecto y entendemos la rapidez del narrador en concluir.

[138] En la historia original que sirvió de modelo a Ovidio, era un toque con el caduceo el que dormía a Argos, mientras que en este caso es la narración de la historia, además del leve contacto. La redundancia parece ser deliberada. Ovidio, al lado de su innovación técnica, quiso dejar restos de la tradición anterior.

[139] Llamada *harpe;* otro atributo de Mercurio, compartido con Perseo, que Ovidio pasó por alto versos antes.

Argos mientras daba una cabezada, en donde la cabeza se junta con el cuello, y la arroja ensangrentada desde la peña manchando de sangre las abruptas rocas. Yaces en el suelo, Argos, y toda la luz que tenías en tantas luminarias[140] se ha 720 extinguido, y una sola noche se extiende sobre tus cien ojos. La Saturnia los rescata y los coloca en las plumas de su ave[141], y de esta forma le cubre la cola de piedras preciosas que resplandecen.

La diosa se enfureció inmediatamente, y no aplazó el momento de su ira: colocó frente a los ojos y la imaginación de la concubina argólica[142] una terrible Erinis, ocultó en su pecho 725 ciegos aguijones, y la acosó, fugitiva, por todo el orbe[143]. Nilo, tú eras la etapa que faltaba a su inmenso esfuerzo; tan pronto como lo alcanzó y se tendió doblando las rodillas en el borde de su ribera, mientras, erguida, con el cuello vuelto hacia arri- 730 ba, levantaba hacia el firmamento el rostro, lo único que podía[144], pareció que se quejaba a Júpiter con gemidos y lágrimas, y un mugido lleno de dolor, y le suplicaba que pusiese fin a sus desgracias. Él, rodeando con los brazos el cuello de su esposa, le ruega que ponga fin al castigo: «Olvida tus temores 735

[140] Ovidio juega con el doble sentido de *lumen*, «luz» y «ojo».

[141] El pavo real, ave de Juno. Los dioses continúan recibiendo, en este libro inaugural, los atributos que los identifican y que completan su iconografía: Apolo y el laurel, Pan y la siringe, Juno y el pavo real. Cada una de las metamorfosis forma parte de un αἴτιον que explica cómo los dioses recibieron los objetos, plantas, animales, etc., que se asocian con ellos y sirven a su vez para identificarlos.

[142] Io. Ovidio juega con la ambigüedad de si Juno sabe o no a ciencia cierta que Io es una joven metamorfoseada en vaca; por eso a veces la llama «vaca», a veces «puta de Argos».

[143] En Esquilo era un tábano lo que atormentaba a Io. *Cf. En.* VII 445, donde Erinis clava una antorcha encendida en el pecho de Turno.

[144] No tiene brazos, como Dafne y Acteón.

por el futuro», dijo, «ésta nunca será para ti motivo de pesar»; y pone por testigo a la laguna Estigia[145]. Cuando la diosa se ha calmado, Io recupera su apariencia anterior y se convierte en lo que antes fue; huye de su cuerpo la piel áspera, decrecen los
740 cuernos, se estrecha la órbita de los ojos, se contrae la boca, vuelven los brazos y las manos, y la pezuña desaparece dividida en cinco uñas; nada queda en ella de la vaca, excepto su blancura resplandeciente[146]. Se levanta la ninfa, contenta por usar sólo dos pies, y teme hablar, no sea que profiera un mugi-
745 do, como una novilla, y tímidamente intenta recuperar su voz interrumpida.

Faetón

Ahora es una diosa celebérrima que recibe culto de una turba vestida de lino[147], ahora por fin la gente cree que Épafo ha sido engendrado por la semilla del gran Júpiter y tiene en las ciudades templos junto
750 con su madre. Igual a éste en carácter y en edad era Faetón, hijo del Sol, a quien una vez el Ináquida, como fanfarroneaba, no

---

[145] La reconciliación de Júpiter y Juno recuerda la de *En.* XII 791-842, sólo que con el correspondiente toque ovidiano: en efecto, en su juramento Júpiter sólo se compromete a respetar a Io, pero no dice nada de otras personas.

[146] Lo que tiene de singular esta metamorfosis es que su resultado es la recuperación de la forma primigenia. Además, como la pérdida de la figura humana había sucedido de forma instantánea, sin que el poeta se demorara en ella debido a la llegada de Juno, ahora puede permitirse el lujo de relatar la metamorfosis inversa con todo detalle.

[147] Io estaba ligada al Nilo y fue identificada con la diosa Isis, cuyo culto se extendió por todo el mundo griego a partir de la época helenística y llegó a Roma en época de Sila. Las blancas vestiduras de lino eran un distintivo de sus sacerdotes y de sus numerosos adoradores.

cedía ante él, y presumía de su padre, Febo[148], no lo soportó y le dijo: «¡Insensato!, crees todo lo que dice tu madre y estás ensoberbecido por la imagen[149] de un padre falso». Faetón enrojeció, reprimió la ira por vergüenza, y le contó a su madre Clímene el ultraje de Épafo: «Y para que te duela más, madre, yo, el libre, el orgulloso, me callé; me avergüenza que este insulto haya podido ser lanzado contra nosotros sin que yo haya podido desmentirlo. Vamos, si de veras procedo de estirpe divina, dame una prueba de mi excelso linaje y proclama que pertenezco al cielo». 755 760

Así dijo, y enlazó con los brazos el cuello de su madre, y le rogó por su cabeza y la de Mérope[150], y las antorchas nupciales de sus hermanas, que le diese una prueba de su verdadero padre. Es dudoso si Clímene se conmovió más por los ruegos de Faetón o por la ira del delito que se le atribuía: extendió ambos brazos al cielo y mirando hacia la luz del sol dijo: «Por ese resplandor magnífico de rayos brillantes que nos oye y que nos ve, te juro, hijo, que tú has sido engendrado por el Sol al que miras, por el Sol que calienta el universo. Si digo mentiras, que me prohíba él mismo verlo más, y que para mis ojos esta luz sea la última. Y no requiere mucho esfuerzo que tú conoz- 765 770

---

148 Si bien estaba claro que Helios y Febo eran distintos, siendo uno hijo del Titán Hiperión y el otro de Júpiter, a partir del siglo V a. C. comenzaron a ser asociados; en concreto, a partir del *Faetón* de Eurípides; así continuaron en la poesía helenística y la romana, aunque nunca se borraron del todo las huellas de la distinción primera. Ovidio mantiene a veces la diferencia, pero en la mayor parte de los casos los identifica.

149 La historia del bastardo que se construye o inventa la imagen de su padre, creyendo que se trata de un rey, un dios, etc., tiene resonancias psicoanalíticas. La inseguridad por los orígenes y la correspondiente atribución de la paternidad a un dios estaban, no lo olvidemos, en el mito primigenio de la fundación de Roma.

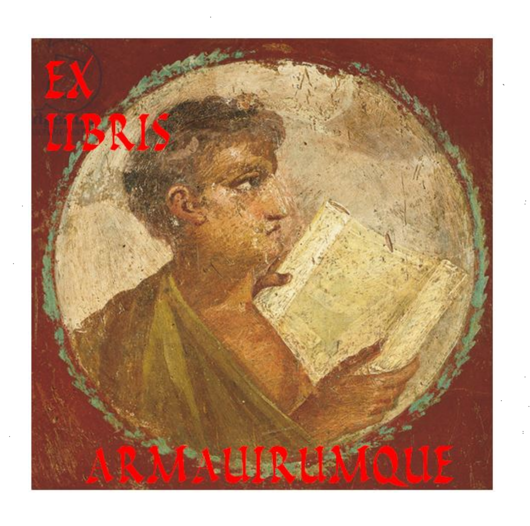
150 Esposo de Clímene.

cas los penates paternos; la casa de donde nace linda con nuestra tierra. Si tu ánimo te impulsa a ello, ponte en camino y pre-
775 gúntale a él». Al momento, Faetón, saltando de alegría por las palabras de su madre, no piensa en otra cosa que en el cielo[151]; cruza el territorio de sus[152] etíopes y de los indos, situados bajo los fuegos del astro, y se acerca con rapidez al lugar de donde nace su padre.

---

[151] Cerca del final del libro empiezan a aparecer rasgos terminales, indicio de que Ovidio conoce las convenciones externas de la división en libros, por ejemplo, la idea de límite, materializada en el hecho de que la dirección del viaje de Faetón coincide con el borde del mundo conocido; también se ven intentos de asaltar el cielo —traspasar los límites establecidos— en las palabras de la madre a Faetón. Sin embargo, no hay finales sin alusión a los comienzos: la última palabra del libro es *ortus*, lo que prueba que la indagación de los orígenes va a continuar en el siguiente libro.

[152] Recuérdese que Mérope, padre putativo de Faetón, era rey de Etiopía.



LIBRO II

Faetón

El palacio del Sol se alzaba sobre elevadas columnas, resplandeciente de oro brillante y de bronce[1] que imita la llama; blanco marfil cubría sus tejados[2], las puertas de doble hoja relucían con brillo argénteo. El trabajo era superior al material[3]; pues Múlciber[4] había cincelado 5 los mares que rodean la tierra, el globo terrestre, y el cielo que se cierne sobre el globo[5]. Las aguas tienen sus dioses de color azul verdoso, el canoro Tritón, el cambiante Proteo, Egeón, que aprieta con sus brazos el dorso inmenso de las ballenas, Doris[6] y 10

---

[1] El piropo (lat. *pyropus*, derivado del gr. πῦφ, «fuego») es una aleación de bronce y oro.

[2] Puesto que está describiendo el exterior del palacio, tal vez se refiera a las estatuas que adornan el frontón.

[3] Es muy propio de artistas afirmar que la obra de arte es de más valor que el metal precioso de que está hecha: hay que poner el *ingenium* y el *ars* por encima de la materia.

[4] Sobrenombre de Vulcano, «el que ablanda los metales».

[5] Vulcano ha representado el universo, o al menos tres de sus elementos: el mar, la tierra y el cielo; el poeta dedica más atención al primero. Esta descripción del palacio del Sol señala un nuevo comienzo en el poema, pues vuelve al tema de la división del cosmos en elementos desarrollado al principio del libro I.

[6] Doris era una Oceánide, hija de Océano y Tetis, hermana de Clímene, la madre de Faetón, y, por su matrimonio con Nereo, madre de las Nereidas, que aparecen en la representación de Vulcano.

sus hijas, que aparecen unas nadando, otras sentadas en las rocas secándose los verdes cabellos, y otras cabalgando sobre un pez; no tienen todas la misma cara, ni tampoco caras distintas, como conviene a las hermanas. La tierra contiene 15 hombres y ciudades, bosques, animales salvajes, ríos y ninfas, y demás divinidades campestres. Encima de todo esto se ha colocado la representación del cielo resplandeciente, seis signos del Zodíaco en la hoja derecha y otros tantos en la izquierda.

Tan pronto como el hijo de Clímene llegó por el camino empinado y entró en la casa de aquel al que duda en llamar pa- 20 dre[7], encamina inmediatamente sus pasos hacia la presencia paterna, y se detiene a distancia, pues no soporta la luz más de cerca; Febo[8], cubierto por una túnica de púrpura, estaba sentado en un trono que relucía con el brillo de las esmeraldas. 25 A derecha e izquierda, el Día y el Mes, el Año y el Siglo, y las Horas, colocadas a intervalos regulares; la Primavera recién nacida estaba en pie, ceñida con una corona de flores, estaba el Verano desnudo, que llevaba una corona de espigas, estaba también el Otoño, sucio de pisar uvas, y el helado Invierno, 30 con sus canos cabellos erizados[9]. El Sol, situado en el centro del lugar, ve con los ojos con los que contempla el mundo al joven asustado por tantas cosas nunca vistas y dice: «¿Por qué razón has venido? ¿Qué buscas en esta ciudadela, Faetón, hijo

[7] El poeta nos recuerda el conflicto con el que acaba el libro I.

[8] Sobrenombre de Apolo; *cf.* I, nota 148.

[9] Estas figuras alegóricas constituyen la corte del Sol. Las cuatro estaciones se distribuyen ordenadamente, ocupando cada una un verso completo. Esta disposición contribuye a crear la imagen del Sol como patriarca divino que preside el curso anual del tiempo. Existe en el pensamiento antiguo una tendencia a considerar que el curso del sol creaba y controlaba el tiempo. Ovidio, como en tantas ocasiones, imagina, esto es, plasma en imágenes estos pensamientos abstractos.

al que su padre no negará?»[10]. Aquél le responde: «Tú que iluminas para todos la inmensidad del universo, padre Febo, si es 35 que me concedes el uso de ese nombre, si es que Clímene no oculta su culpa bajo una falsa pretensión, concédeme una prueba, padre, por la que pueda ser considerado tu progenie auténtica, y líbrame de esta duda». Así habló; el padre se despojó de los rayos que brillaban en torno a su cabeza, le ordenó acercar- 40 se y, abrazándolo, le dijo: «Tú no mereces que yo niegue que eres mío, y Clímene te desveló tu verdadero origen; para que no tengas dudas, pídeme el don que desees y lo obtendrás, porque yo te lo concederé; sea testigo de mi promesa la laguna, nunca 45 vista por mí[11], por la que juran los dioses». Apenas ha terminado de hablar, y ya Faetón solicita el carro de su padre y el derecho a conducir los caballos alados durante un día[12].

El padre se arrepintió de haber dado su palabra y, sacudiendo una y otra vez su cabeza resplandeciente, dijo: «Tus palabras 50 han hecho temerarias a las mías. ¡Ojalá pudiese no cumplir mi

[10] Empieza el diálogo entre padre e hijo, que no trata sobre las dudas de Faetón en torno a su filiación, sino sobre el don que su padre debe ofrecerle como prueba, y que le resultará fatal. La pregunta sobre la razón de su venida es formularia en el género épico, y Ovidio le confiere énfasis mediante el uso de un léxico elevado y de recursos retóricos.

[11] Porque es subterránea, detalle irrelevante en medio de un juramento tan solemne. Júpiter había concedido a la laguna Estigia el privilegio de que los dioses tuvieran que jurar por ella en compensación por haberlo ayudado en la Gigantomaquia.

[12] Faetón, como alguien que duda de la legitimidad de su filiación, se ha construido una fortísima *imago* paterna y hace residir su identidad en imitar y ser como su padre, sin reparar en las diferencias. El tema de su historia es la difícil construcción de la identidad de un hijo bastardo; *cf.* GALINSKY, *Ovid's Metamorphoses*, págs. 49-52. OTIS, *Ovid as an Epic Poet*, pág. 116, empeñado en subrayar los aspectos cómicos de los libros iniciales, encuentra ridículo que algo tan importante como el curso del sol y el orden del mundo estén sometidos al capricho de un adolescente.

promesa! Confieso que eso es lo único que me gustaría negarte, hijo. Al menos me es posible disuadirte[13]. Tu deseo es peligroso; pides algo grande, Faetón, un don nada ajustado a tus fuerzas ni
55 a tus pocos años. Tu destino es de mortal: no es propio de un mortal lo que deseas. Sin darte cuenta ambicionas más aún de lo que la ley divina concedería a los inmortales[14]: por muy satisfecho de sí mismo que esté cada uno, ninguno, excepto yo, es capaz de mantenerse en pie en el carro portador de la llama; ni si-
60 quiera el que rige el vasto Olimpo, que lanza rayos feroces con su terrible mano, conduce este carro. ¿Y qué tenemos más grande que Júpiter? Al principio el camino es empinado, por él ascienden con esfuerzo por la mañana los caballos todavía frescos; en la mitad del cielo está el tramo más alto, desde donde, a me-
65 nudo, a mí mismo me causa temor ver el mar y la tierra, y el corazón, aterrado, me palpita de miedo; el final del camino es cuesta abajo y exige un control firme; entonces, incluso Tetis[15], que me recibe abajo en el mar, tiene siempre miedo de que me precipite de cabeza. Además, el firmamento es arrastrado en
70 giro incesante que lleva consigo a las altas estrellas haciéndolas virar en veloz torbellino[16]. Yo hago fuerza en sentido contrario,

---

[13] El verbo empleado anuncia que el largo discurso del Sol es una suasoria. Esta forma retórica, en la que Ovidio era particularmente hábil, aparece aquí por vez primera en las *Metamorfosis*. Podemos medir su importancia por su extensión: ningún discurso en estilo directo ha ocupado tanto espacio hasta este momento.

[14] Tres primeros argumentos: Faetón es débil, joven y, sobre todo, mortal. Ovidio hace gran hincapié en este último razonamiento. El mortal va más allá de sus límites, traspasa las barreras, rompe el orden. La juvenil desmesura, los problemas de identidad adquieren ahora resonancias cósmicas.

[15] Tetis era la esposa de Océano. No debe ser confundida con Tetis, hija de Nereo y de Doris, a la que a su vez engendraron Océano y Tetis. La futura esposa de Peleo, Tetis, era, por tanto, nieta de Tetis. La forma de ambos nombres era diferente en latín: la abuela se escribe *Tethys*, mientras que la nieta es *Thetis*.

[16] En la Antigüedad se creía que las estrellas estaban fijadas a la bóveda celeste y que por tanto la acompañaban en su giro. El giro nocturno de la bóveda

el empuje que vence a lo demás no me vence a mí, y avanzo en dirección opuesta a su órbita rápida. Supón que te dejo el carro. ¿Qué harás?¿Podrás ir en sentido contrario al de la rotación de los polos, sin que el giro del eje te arrastre a toda velocidad? ¿Acaso tienes la idea de que allí hay bosques sagrados, ciudades 75 de los dioses y santuarios ricos en ofrendas? Esto es lo que hay:[17] el recorrido transcurre entre asechanzas y figuras de animales salvajes[18]; aunque mantengas la ruta y te dejes arrastrar sin desviarte, tendrás que caminar entre los cuernos del Toro, que te hace frente, y el arco de Hemón[19], y la boca del fiero León, y el 80 Escorpión que curva sus terribles patas en un prolongado arco, y el Cangrejo que las curva en sentido opuesto[20]. A los caballos, espoleados por el fuego que tienen en su pecho y que dejan escapar por la boca y los ollares, no es fácil gobernarlos; cuando se 85 calientan sus ánimos ardorosos apenas me soportan a mí, y su cerviz rechaza las riendas[21]. Así que tú, hijo mío, ten cuidado, no

---

celeste, así como el del movimiento diurno del Sol se hacían en sentido contrario al movimiento aparente anual del Sol por el Zodíaco o eclíptica; *cf.* RUIZ DE ELVIRA, vol. I, pág. 208, nota 51.

[17] La lectura sugerida por TARRANT *(ecce)* no es totalmente satisfactoria, pero parece preferible al *esse* de los manuscritos, que aparece en la edición de LAFAYE y que ANDERSON considera sospechoso; la conjetura de BURMAN, *omne*, es más difícil de justificar gráficamente.

[18] Los signos del Zodíaco, que el sol recorre a lo largo de un año, no de un día; *cf.* nota 25.

[19] Sagitario.

[20] Uno mirando a oriente y otro a occidente.

[21] Los argumentos que expone el Sol los extrae el poeta de tres apartados: el primero es el astronómico, en el que echa mano de los conocimientos científicos antiguos para explicar el movimiento de los cuerpos celestes y el hecho de que el Sol va en sentido contrario al cielo en su giro. El segundo es astrológico-mitológico: las constelaciones, por la forma y disposición de las estrellas que las constituían, habían sido asimiladas a animales, y Ovidio las presenta como si de tales monstruos se tratasen. El tercero es un producto característico de la imaginación ovidiana: admitido lo más increíble —que hay un carro del

sea que te ofrezca un regalo funesto, y rectifica tu petición mientras las circunstancias lo permitan. ¿Pides sin lugar a dudas una
90 prueba cierta para creer que has sido engendrado de mi sangre? Yo te doy una prueba cierta con mi temor, y con el miedo propio de un padre demuestro que soy tu padre. ¡Mira mi rostro! ¡Ojalá pudieses penetrar con los ojos en mi corazón y descubrir allí dentro la inquietud de un padre! Vamos, mira a tu alrededor to-
95 das las riquezas que contiene el universo, y, de entre tantos y tan inmensos bienes del cielo, la tierra y el mar, pide alguno; nada te será negado. Solamente te suplico que renuncies a algo que a decir verdad es un castigo, no un honor; pides, Faetón, un castigo en lugar de un regalo. Insensato[22], ¿por qué rodeas suavemente
100 mi cuello con tus brazos? No dudes de que se te concederá lo que desees (lo he jurado por las aguas de la Estigia); pero tú elige más prudentemente».

Así dio fin a su advertencia; pero Faetón rechaza sus palabras e insiste en su propósito, pues arde en deseos de conducir
105 el carro. Entonces el padre, retrasándolo todo lo posible, conduce al joven junto al excelso carro, obsequio de Vulcano. El eje era de oro, de oro el timón, áureas las llantas de las ruedas, de plata la hilera de radios; los topacios y piedras preciosas dispuestas en hilera en el yugo devolvían a Febo el reflejo de su in-
110 tensa luz. Mientras el valiente[23] Faetón lo contempla con admi-

Sol y que es arrastrado por caballos—, sólo queda sacar las consecuencias lógicas: caballos de ese tipo, en esas circunstancias, son ingobernables.

[22] La ignorancia y la insensatez de Faetón son el elemento desencadenante de la tragedia; pero no es menos culpable su padre, el Sol, quien pudo prever los acontecimientos, puesto que lo ve todo.

[23] *Magnanimus* es un epíteto apropiado para un héroe, no para un muchacho alocado; tal vez Ovidio quiere ser irónico, proponiéndole al lector que calibre las diferencias entre este uso del adjetivo y el que propone la tradición lucreciana, *magnanimum Phaetonta* (V 400), donde no se observa la menor sombra de ironía.

ración y observa en detalle el trabajo, he aquí que la Aurora centinela abre por el claro Oriente sus puertas de púrpura y sus atrios llenos de rosas; las estrellas huyen, el Lucero matutino cierra la marcha y abandona el último su puesto en el cielo. Cuando el Titán ve que llega a la tierra, que el universo enroje- 115 ce y que los cuernos de la luna menguante parecen desvanecerse, ordena a las Horas veloces uncir los caballos. Las diosas cumplen la orden con celeridad y traen de los establos del cielo a los caballos que vomitan fuego, saciados con zumo de am- 120 brosía, y les ponen las bridas que resuenan. Entonces el padre extendió sobre el rostro de su hijo un ungüento sagrado para hacerlo resistente al fuego devorador, le colocó la diadema de rayos sobre la cabellera y, extrayendo de su angustiado pecho suspiros que presagiaban el luto, le dijo: «Si puedes obedecer al 125 menos estos consejos de tu padre, maneja con moderación, hijo, el aguijón, y utiliza con mucha firmeza las riendas; los caballos corren por impulso propio; lo que cuesta es contener sus deseos. Y no se te ocurra conducirlos en línea recta a través de los cinco arcos[24]; hay un sendero[25] que traza oblicuamente una curva amplia, que se mantiene dentro de los límites de tres zonas, 130 huyendo del polo austral y de la Osa unida a los aquilones; por ahí debe ir tu recorrido, verás claramente las huellas de las ruedas. Y para que la tierra y el cielo soporten el mismo calor, no dirijas tu curso hacia abajo, ni lo hagas ascender a lo más alto

[24] Los arcos son las regiones del firmamento que cubren las cinco zonas; *cf.* I 45 ss. Atravesarlos en línea recta supone seguir la dirección de un meridiano.

[25] La Eclíptica o Zodíaco, a la que delimitan, si utilizamos su proyección sobre la superficie terrestre, tres circunferencias, el Ecuador, el trópico de Cáncer y el trópico de Capricornio. Añade Ruiz de Elvira, vol. I, pág. 208, nota 51, que Febo le marca a Faetón como camino de un día lo que en realidad es la órbita aparente del Sol a lo largo del año, su movimiento anual, y no indica cuál es el signo del Zodíaco en que se encuentra en ese momento. Su camino tendría así más margen de error.

135 del éter. Si te desvías hacia arriba, quemarás la morada de los dioses, si hacia abajo, la tierra; por el centro irás completamente seguro. Y que las ruedas, inclinándose demasiado a la derecha, no te hagan derivar hacia los anillos de la Serpiente[26], ni, demasiado a la izquierda, hacia la constelación del Altar, que está más abajo[27]: mantente entre ambos extremos; lo demás lo
140 confío a la Fortuna; ojalá te ayude, y cuide de ti mejor que tú mismo. Mientras hablo, la húmeda noche ha alcanzado su meta, situada en el litoral de Hesperia; ya no podemos demorarnos; nos reclaman, y la Aurora brilla tras poner en fuga a las tinieblas[28]. Coge las riendas en la mano, o, si tu corazón es capaz de
145 cambiar, haz uso de mi consejo, no de mi carro [mientras te es posible y aún asientas los pies sobre bases sólidas], mientras no pisas todavía el carro que, para tu desgracia, de manera inconsciente ambicionaste. Para que tú la contemples sin peligro, déjame a mí iluminar la tierra».

150 Faetón ocupa el carro, ligero bajo el peso del joven, se afirma sobre él, contento de coger las ligeras[29] riendas entre sus manos, y desde allí da las gracias a su contrariado padre. Entretanto, los caballos del Sol, los alados Píroís, y Eoo, y Etón, y el

[26] Cerca del polo norte.

[27] Cerca del polo sur.

[28] Pasaje de resonancias virgilianas; *cf. En.* V 835-836 sobre la noche que toca el extremo de occidente; XII 74, sobre que no hay libertad para retrasarse; y III 521, sobre la Aurora. El pasaje cobra una vitalidad inesperada cuando se convierten en expresiones literales, debido a que es el Sol el personaje que habla, lo que en otro caso no son sino fórmulas convencionales del código épico para expresar el paso del tiempo.

[29] En este caso nos parece preferible la lectura *leues*, que TARRANT, aunque con poca convicción *(fort. recte)*, desestima en favor de *datas*; el testimonio de los manuscritos no es concluyente, y tenemos en cuenta que en el verso anterior está *leuem currum; leues habenas* insiste en la idea de un carro con una carga demasiado ligera, y unas riendas en manos poco firmes.

cuarto, Flegonte[30], llenan el aire con sus flamígeros relinchos y golpean las barreras con sus patas. Una vez que Tetis, ignorante del destino de su nieto, las abrió y les dio acceso a la inmensidad del cielo, se lanzaron por el camino cortando las nubes que encuentran a su paso con el movimiento de sus patas en el aire, y elevándose con sus alas dejan atrás el Euro, que nace en el mismo lugar. Pero la carga era ligera para que los caballos del Sol la reconociesen; al yugo le faltaba el peso acostumbrado. Como una curva nave que, sin el lastre adecuado, se balancea y avanza inestable por el mar a causa de su excesiva ligereza, así, libre de su carga habitual, el carro da saltos en el aire, y experimenta violentas sacudidas, como si fuera vacío. Tan pronto como se dan cuenta, los cuatro caballos se lanzan a la carrera, dejan el camino trillado y abandonan la dirección en que iban[31]. Faetón se asusta y no sabe hacia dónde dirigir las riendas que le han encomendado, ni sabe por dónde va el camino, ni, si lo supiera, podría hacer que los caballos lo siguiesen. 155 160 165

Entonces las heladas Osas[32] se calentaron por primera vez con los rayos del sol, e intentaron en vano alcanzar la superficie del mar, que les estaba vedada[33], y la Serpiente que está situada 170

---

30 Los caballos del Sol se llaman con sus nombres griegos «Fuego», «Aurora», «Chispeante», «Ardiente». El nombre de uno de ellos, al menos, aparece en Eurípides, por lo que hay que suponer que Ovidio está siguiendo la tradición.

31 A partir de este momento, comienzan las alteraciones y las paradojas temporales, lo que afecta a la disposición del poema, esto es, al orden de los acontecimientos.

32 *Triones* son las siete estrellas llamadas también *Septemtriones*, en las que los antiguos veían bueyes que aran, o una carreta; cuando Calisto fue catasterizada pasaron a ser la Osa Mayor.

33 Se menciona los *triones* (bueyes) con anterioridad a su creación, y lo mismo ocurre con la ley que impide mojarse en las aguas a las estrellas de esta constelación, que se explicará en los versos 527 y siguientes. El viaje de Faetón, al salirse de la ruta regular, produce efectos paradójicos, entre los que deben anotarse los anacronismos o alteraciones temporales.

junto al polo norte, entorpecida antes por el frío e inofensiva para todos, se desentumeció y con el calor empezó a hervir con
175 una cólera desconocida. Dicen que incluso tú, Boyero, huiste asustado, aunque ibas lentamente, y tu carreta era un impedimento. Cuando el infeliz Faetón vio desde lo más alto del cielo la tierra que se abría más y más abajo, palideció, y un súbito te-
180 mor hizo temblar sus rodillas; y en medio de una luz tan intensa, las tinieblas cubrieron sus ojos; ya preferiría no haberse acercado nunca a los caballos de su padre, ya lamenta haberse enterado de su linaje, y haber conseguido su petición, ya, deseando ser considerado hijo de Mérope[34], avanza como una nave impulsada por tempestuoso Bóreas, a la que su timonel ha
185 soltado las bridas inútiles, abandonándola en manos de los dioses y las plegarias. ¿Qué hacer? Aunque ya ha dejado a sus espaldas un gran espacio del cielo, aún hay más ante sus ojos; mide mentalmente una y otra distancia, y ora mira hacia el ocaso, que no es su destino alcanzar, ora se vuelve a mirar hacia el
190 orto; se queda paralizado, sin saber qué hacer: ni suelta las bridas, ni es capaz de sujetarlas, ni conoce el nombre de los caballos[35]. Además, observa tembloroso monstruos esparcidos por las diversas partes del cielo y figuras de enormes animales feroces. Hay un lugar donde el Escorpión curva sus pinzas for-
195 mando dos arcos gemelos, y con la cola y las patas dobladas

---

[34] En *Metamorfosis* I 763 Clímene jura por la cabeza de Mérope, rey de Etiopía con el que había contraído matrimonio y que pasaba por ser el padre de Faetón. Según los teóricos que han estudiado la figura del bastardo, las dudas sobre la paternidad y la frustración que generan son combatidas mediante un fuerte impulso compensatorio de ascenso social. La fábula de Faetón explica perfectamente esta tendencia al ascenso de clase.

[35] Ovidio esboza uno de sus célebres monólogos de decisión, que en este caso deberíamos llamar mejor de indecisión. Un personaje se debate entre dos opciones, se divide interiormente y no sabe qué camino (moral o práctico) tomar. En este caso se trata de un camino en sentido literal.

hacia ambos lados, extiende sus miembros ocupando el espacio de dos signos[36]. Cuando el muchacho lo vio chorreando negro veneno y amenazando con herirlo con su lanza curva, incapaz de dominarse por el terror que lo paraliza, soltó las riendas[37].

Una vez que éstas han caído y rozan la grupa, los caballos se desmandan y, sin que nadie se lo impida, avanzan por los aires de una región desconocida; corren sin guía por donde los lleva su impulso, chocan con las estrellas clavadas en el alto cielo y arrastran al carro fuera de la ruta; tan pronto suben a lo más alto como se precipitan por cuestas y abruptos despeñaderos hasta las proximidades de la tierra[38]; la Luna se asombra de que los caballos de su hermano corran más abajo que los suyos, y las nubes humean al abrasarse. Son presa de las llamas las tierras más altas, que se abren y se agrietan, y se secan al perder su humedad; los pastos blanquean, el árbol se quema con sus hojas y la mies reseca ofrece material para su propia destrucción[39]. Pero

200

205

210

[36] Se trata del escorpión que dio muerte a Orión por haber intentado violar a Diana, que continúa persiguiendo por el cielo a Orión, también catasterizado. Las pinzas del escorpión formaban Libra, de ahí que ocupe el espacio de dos signos zodiacales. *Cf.* Ruiz de Elvira, vol. I, pág. 211, nota 60.

[37] Es digno de admirar el ritmo narrativo con el que Ovidio describe la progresiva pérdida de control de Faetón sobre su carro. Los primeros síntomas, con la imagen del barco y las sacudidas del carro; la carrera por el cielo y el reconocimiento del error, con dudas sobre el camino que debe seguir y una casi total paralización; y el golpe final, con el ataque del monstruoso Escorpión.

[38] El cuadro de descontrol cósmico contiene en sí mismo unas condiciones plásticas grandiosas. Aparte de ello, no carece de connotaciones metafísicas y de lecturas políticas y morales, pues se habla de la pérdida de control mental *(mentis inops)*, de la falta de ley *(sine lege)*, de hollar espacios ignotos *(per avia)* y de la confusión y mezcla de lo alto y lo bajo.

[39] Hay cambios de punto de vista en la descripción. Después de la catastrófica y alterada órbita del Sol, el texto enfoca el asombro de la Luna, para después continuar bajando y centrarse en la Tierra. Se sigue una trayectoria descendente, de arriba abajo, de las cumbres de las montañas a los pastos y a los sembrados.

me quejo de lo menos importante; perecen grandes urbes con sus murallas y los incendios transforman en cenizas pueblos en-
215 teros con sus habitantes[40]. Los bosques arden al mismo tiempo que los montes, arde el monte Atos[41], el Tauro de Cilicia, el Tmolo y el Eta, y el Ida, ahora seco, antes muy abundante en fuentes, y el Helicón de las doncellas, y el Hemo, aún no de Ea-
220 gro[42]. Arde el Etna con doble incendio que no conoce límites, y el Parnaso de dos cimas, y el Érix, el Cinto y el Otris, y el Ródope, que por fin se quedará sin nieve, el Mimante, el Díndimo, el Mícale, y el Citerón, destinado a los ritos sagrados. Y no protegen a Escitia sus fríos; el Cáucaso arde, y el Osa con el Pindo,
225 y el Olimpo, mayor que los dos anteriores [y los aéreos Alpes, y el Apenino cubierto de nubes][43].

[40] Se produce una intensificación: de lo natural a lo humano. Naturalmente, el texto llama la atención sobre su propio orden. Se nota en la forma de seleccionar temas y de separar lo que en la catástrofe sería abrasado conjuntamente: campos y ciudades con sus habitantes.

[41] La mejor forma de abarcar la Tierra en su conjunto es el catálogo de montañas de Grecia y Asia Menor, con un verso final sobre Italia cuya autenticidad ha sido objeto de duda (*cf.* nota 43). El poeta no sigue ningún orden geográfico, sino que menciona los montes asociados con la mitología y conocidos para el lector.

[42] Lo será más tarde, cuando el relato llegue a Orfeo, hijo de Eagro, cuyos cantos y muerte serán narrados en los libros X y XI. De vez en cuando Ovidio da pistas en su relato sobre su interés por la cronología mítica, un proyecto en el que se había embarcado desde el proemio de su libro. Y esta inclinación parece particularmente apropiada en este contexto, puesto que las alteraciones del curso del Sol provocan modificaciones espaciales y temporales significativas.

[43] ANDERSON opina que este verso cierra perfectamente el catálogo. Sin embargo, TARRANT, «The soldier in the garden...», pág. 428, lo coloca entre corchetes cuadrados, tras explicar esta decisión de forma bastante convincente: la enumeración alcanza su clímax en el verso 225, con la mención del Olimpo, que sirve de clausura; el verso 226 supondría un anticlímax, y es un caso totalmente diferente del catálogo de ríos (vv. 242-259), porque allí la transición a los ríos occidentales está explícitamente marcada (v. 258); es probable que la interpolación del verso 226, con las montañas de Occidente, se deba precisamente a la presencia de los versos 258-259 en el catálogo de los ríos, con los ríos de Occi-

Entonces Faetón ve el universo entero en llamas y no soporta tanto calor, respira un aire ardiente, como salido de las profundidades de un horno, y nota que su carro se pone incandescente; ya no puede soportar las cenizas y las pavesas que 230 desprende, se ve completamente envuelto por un humo ardiente, y, cubierto por una niebla negra como la pez, no sabe adónde va o dónde está, y es arrastrado a capricho de los caballos alados. Se cree que entonces obtuvieron el color negro los pueblos etíopes, al acumularse la sangre en la superficie del cuer- 235 po; entonces se hizo árida Libia, al arrebatarle el calor sus aguas, entonces las ninfas, con la cabellera en desorden, lloraron por sus fuentes y sus lagos; Beocia busca a Dirce, Argos a Amimone, Éfira las aguas de Pirene. Ni aun los ríos[44] están se- 240 guros, pese a que les cupo en suerte orillas separadas por anchos cauces; el Tanais echaba humo en medio de su corriente, y el anciano Peneo y el Caíco de Teutrante, el rápido Ismeno y el fegeo[45] Erimanto, y el Janto, que arderá de nuevo,[46] y el amari-

---

dente. No obstante, ni L. Galasso, «L'edizione di R. Tarrant...», pág. 118, ni M. Possanza, «R. J. Tarrant P. Ovidi...», pág. 4, están de acuerdo con la eliminación de este verso.

[44] Otro catálogo, en el que el poeta incluye ríos de Grecia, de Escitia, de Asia Menor, de Mesopotamia, la India, África y Occidente. Volvemos a llamar la atención sobre el orden de la realidad y el orden del discurso: primero las montañas, luego los ríos, en una segregación por elementos que pretende reproducir la lógica de las primeras fases de la creación. En el plano narrativo se produce una especie de intensificación, abrasamiento de lo sólido y posteriormente de lo líquido, quizás mucho más eficaz que si se siguiera una descripción realista en que se mezclaran ríos secos, pastos agostados y montañas quemadas.

[45] Los manuscritos dan *Phocaico*, pero Tarrant, como antes Bömer y Anderson, acepta *Phegiaco* (Baumgarten-Crusius) porque el comentarista Micilo ya le adjudica a este río de la región de Psófide el adjetivo «fegeo».

[46] *Cf.* Homero, *Il.* XXI 305-382; el Janto lucha con Aquiles, y Hefesto lo humilla y lo hace arder. Nueva anticipación anacrónica, en consonancia con el programa del poeta.

245 llo Licormas y el Meandro, que juega en sus sinuosas orillas, y el migdonio Melante y el Eurotas de Ténaro. Ardió también el Éufrates babilonio, ardió el Orontes, y el veloz Termodonte, y el Ganges, el Fasis y el Istro. Hierve el Alfeo, arden las orillas 250 del Esperquío; el oro que el Tajo arrastra en su corriente se funde con las llamas, y las aves fluviales que llenaban con su canto la ribera meonia se han abrasado en medio del Caístro. El Nilo huyó aterrorizado hacia los confines del mundo y ocultó 255 sus fuentes, que aún hoy siguen ocultas; sus siete bocas quedan vacías y polvorientas, siete valles sin río[47]. El mismo azar seca los ismarios Hebro y Estrimón, y los ríos de Hesperia, el Rin, el Ródano y el Po, y el Tíber, al que le había sido prometida la supremacía sobre el mundo[48]. El suelo se abre por todas partes, y 260 la luz penetra por las rendijas hasta el Tártaro, aterrorizando al rey de los infiernos y a su esposa; el mar se encoge, y lo que hace poco era ponto es una llanura seca de arena; emergen montañas que estaban cubiertas por la profundidad del mar, y aumenta el número de las dispersas Cícladas. Los peces buscan la profundi- 265 dad, y los curvos delfines no se atreven a levantarse hacia el cielo por encima de la superficie, como solían; los cuerpos sin vida

---

[47] Los ríos están cargados de resonancias históricas y míticas. Ovidio somete los tópicos (que el Tajo es *aurifer*, que el Caístro tiene sus riberas pobladas de cisnes, que el Nilo es *septemgeminus)* a las catastróficas condiciones que Faetón ha provocado, y, consecuentemente, los lugares comunes experimentan una modificación —el Tajo ve el oro fundido, el Caístro los cisnes abrasados y el Nilo sus siete bocas secas—, y ven su estabilidad literaria alterada. La catástrofe alcanza incluso a la literatura.

[48] En los ríos, a diferencia de en las montañas, sí que es posible discernir cierto orden. El poema XI de Catulo situaba los tres límites del mundo conocido en la India, en África y el Nilo, y en el Noroeste del Imperio, con el Rin y Britania. Aquí, si la parte oriental es más abundante e inclusiva, con incursiones en Escitia, etc., la occidental preserva una significativa organización. La posición de honor del Tíber hay que entenderla como un deseo de recordar que el poema debe llegar hasta la época contemporánea y el poder romano.

de las focas flotan boca arriba en la superficie del mar. Dicen que el propio Nereo se ocultó con Doris y sus hijas en cuevas ahora tibias. Por tres veces se había atrevido Neptuno a sacar fuera del agua los brazos y el rostro de expresión torva; por tres 270 veces fue incapaz de soportar el fuego de la atmósfera[49].

Sin embargo, la Tierra nutricia, según estaba rodeada por el mar, entre las aguas del piélago y los manantiales por doquier reducidos que se habían ocultado en el opaco vientre de su madre, levantó hasta el cuello, reseca, el rostro aplastado, se colocó la 275 mano en la frente y, sacudiéndolo todo con un gran temblor, se hundió un poco, situándose más abajo de donde solía estar, y habló con voz quebrada: «Si así lo quieres, y me merezco esto, ¿por qué se detienen tus rayos, dios supremo? Puesto que voy a ser destruida por la violencia de las llamas, permite que sea destrui- 280 da por tus llamas, y que el ser tú el causante alivie mi desgracia[50]. Apenas puedo abrir la garganta para decir estas palabras». El vapor le había cerrado la boca. «¡Mira esta cabellera quemada, tantas cenizas ardientes en los ojos, en el rostro! ¿Es éste el pago que me concedes, ésta la recompensa de mi fertilidad y mi traba- 285

[49] Salvo la inicial alusión al Tártaro, este párrafo se ocupa de los efectos de la catástrofe en el mar. Sus propósitos son triples: por un lado, una descripción más o menos realista de lo que serían ciertas partes del mar sin agua (llanuras de arena, islas que emergen); por otro lado, una exposición de lo que les ocurre a algunos de sus habitantes más característicos literariamente, como delfines y focas. De este modo, siguiendo a estos seres, es posible contemplar la desecación como un diluvio al revés. Finalmente, el texto se detiene en los dioses marinos. La antropomorfización, que había empezado por Plutón y su esposa, termina ahora en Neptuno. Cuando los reyes de dos de los tres elementos sienten sus reinos y su vida habitual en peligro, el texto se aproxima hacia un clímax.

[50] La Tierra comienza con una nota teológica. De la misma manera que la anterior catástrofe —el diluvio— se insertaba en una teodicea, en un acto de justicia divina para destruir la Tierra, así ella exige ahora el mismo trato, y en cierto modo le reprocha a Júpiter su dejadez al permitir que semejante cataclismo haya sido provocado por el capricho de un niño.

jo? ¿Para eso soporto las heridas del curvo arado y de la azada, y me trabajan durante todo el año, y proporciono hierba al ganado y alimentos gratos a la raza humana, las cosechas, e incluso a vosotros el incienso?[51] Sin embargo, digamos que yo he mereci-
290 do la muerte. ¿Qué han hecho de malo las aguas, qué mal ha hecho tu hermano? ¿Por qué le decrecen los mares que le había asignado la suerte y se alejan más del cielo? Si no te conmueven el aprecio de tu hermano ni el mío, compadécete al menos de tu cielo; mira a los dos lados: ambos polos humean; si el fuego los
295 daña, tu palacio se hundirá. ¡Mira al propio Atlas, que sufre y apenas puede sostener sobre sus hombros el cielo en llamas[52]! Si perecen los mares, las tierras, los palacios celestiales, nos confundiremos en el antiguo caos[53]. Arrebata a las llamas lo que to-
300 davía queda y preocúpate del mundo»[54]. Así dijo la Tierra; y no pudo soportar más el calor, ni decir nada más; replegó el rostro sobre sí misma, sobre los antros cercanos a los manes.

Pero el padre omnipotente, poniendo por testigo a los dioses y al mismo que había cedido el carro, de que, si no presta su
305 ayuda, todo perecerá víctima de un terrible destino, sube a la elevada fortaleza, desde donde suele difundir las nubes sobre la extensión de la tierra, desde donde suscita el trueno y agita y lanza el rayo. Pero en ese momento no tenía nubes que pudiese

---

[51] Variante de la prosopopeya en que la Tierra no hace alusión a sus características antropomórficas, pero sí aparece transformada de ser inerte en ser animado, y experimenta dolores, sufrimientos, esfuerzo y trabajo. Es una especie de animismo, pero en el terreno retórico.

[52] Anacronismo del estilo de los que hemos comentado, cuya función es mostrar las alteraciones cronológicas que Faetón ocasiona. Atlas no recibirá su misión de soportar el cielo hasta que sea visitado por Perseo en el libro IV.

[53] Todo amenaza con una vuelta atrás, tanto el progreso del mundo como el del relato. Si en el libro I nos encontramos con varios comienzos y varias creaciones del hombre, aquí, con esta amenaza de finalización, de retorno al caos, se esboza la necesidad de volver a empezar de nuevo.

[54] Las últimas palabras de la Tierra insisten en el descuido de Júpiter.

dirigir sobre las tierras, ni lluvias que dejar caer desde el cielo. Truena, y blandiendo el rayo por el lado de su oreja derecha, lo 310 envió contra el auriga, lo expulsó de la vida al mismo tiempo que del carro, y con su fuego cruel apagó el fuego. Los caballos se asustan y, dando un salto en dirección opuesta, se sacuden el yugo del cuello, rompen las riendas y se sueltan. Por aquí que- 315 dan tiradas las bridas, por allí el eje arrancado de la lanza; por esta parte quedan esparcidos en una gran extensión los radios de las ruedas rotas y los restos del carro destrozado[55].

Faetón cae de cabeza mientras las llamas devoran sus rojos cabellos, y se desliza dejando una estela prolongada por los aires, como la que deja a veces una estrella, que, aunque no cae, 320 puede parecer que ha caído del cielo sereno. Lejos de su patria, en el otro extremo del mundo, lo recibe el gran Erídano[56], y le baña el llameante rostro. Las náyades de Hesperia colocan en un túmulo el cuerpo humeante por la triple llama del rayo, y 325 graban en la piedra estos versos:

AQUÍ ESTÁ ENTERRADO FAETÓN, AURIGA
DEL CARRO DE SU PADRE; SI NO PUDO DOMINARLO,
AL MENOS PERECIÓ POR SU AUDACIA EXCEPCIONAL[57].

---

[55] La escena es de una enorme plasticidad. Se puede comparar con el pasaje de LUCRECIO, V 399-401, quien cuenta cómo Júpiter, en un rapto de ira, lanzó un rayo contra Faetón y lo abatió; el texto comienza por *at pater omnipotens*. El epicúreo dedica tanto espacio al abatimiento de Faetón por el rayo como al control subsiguiente de los caballos por el Sol (seis versos en total). Ovidio, por el contrario, se demora en la escena de destrucción enfrentando únicamente a Faetón y a Júpiter y describiendo en detalle la suerte de los caballos y el carro.

[56] El Erídano es un río del Occidente, que se identifica por lo general con el Po, aunque a veces también con el Ródano.

[57] El epitafio trata de ennoblecer una conducta irresponsable que causó enormes daños, convirtiéndola en una especie de empresa prometeica. Después de todo Faetón intentó alcanzar el cielo, como los gigantes, y desempeñar a tareas divinas. *Cf.* nota 23.

Su padre, abrumado por la terrible desgracia, había ocultado su rostro con un velo,
330 *Las Helíades* y, si queremos creerlo, dicen que un día pasó sin sol[58]; el incendio proporcionaba luz: alguna utilidad hubo en aquella desgracia[59].

Por su parte, Clímene, cuando dijo todo lo que tenía que decir en tan desgraciadas circunstancias, enlutada y fuera de sí,
335 arañándose el pecho, recorrió todo el mundo, al principio buscando los miembros exánimes, luego los huesos; encontró los huesos, aunque sepultados en una tierra extraña, se tumbó sobre el lugar y humedeció con sus lágrimas el nombre que se leía en el mármol, dándole calor con su pecho descubierto. No me-
340 nos lloran las Helíades[60], y ofrecen a la muerte sus lágrimas como inútil ofrenda, y mientras se golpean el pecho con las manos llaman de noche y de día a Faetón, que no oirá sus desdichadas quejas, y se postran junto al sepulcro. La luna había completado cuatro veces su círculo uniendo sus cuernos; ellas, según su costumbre, pues la práctica había dado lugar a una costumbre,
345 se habían golpeado el pecho en son de luto. Una de ellas, Faetusa, la mayor de las hermanas, al querer tenderse en el suelo,

---

[58] Como antes la Tierra, el Sol es al mismo tiempo una divinidad antropomorfa que oculta el rostro en señal de luto y un astro que se eclipsa. En el texto de LUCRECIO ya mencionado, V 402, el Sol recoge la lámpara del mundo mientras cae Faetón, de manera que se hace cargo inmediatamente de su tarea. Ovidio desarrolla más el lado patético.

[59] Los movimientos distanciadores del poeta con respecto a la historia narrada, que habían comenzado dudando de la veracidad de la tradición, se concretan ahora en este desenfadado comentario. Más que a inadvertencia del autor, frivolidad psicológica, amor a los propios defectos, etc., hay que asignar estas intrusiones del autor a un propósito estético deliberado. La historia se cuenta por encima de la moral, de la identificación trágica con los personajes o de cualquier propósito edificante, y se expone tal cual, con su mezcla de tonalidades, con sus cambios continuos de humor, con sus altibajos, como el propio viaje de Faetón.

[60] Hijas del Sol y Clímene, y hermanas de Faetón.

se quejó de que se le habían quedado rígidos los pies; al intentar acercarse a ella, la blanca Lampetie fue retenida de pronto por sus raíces; una tercera, que se disponía a mesarse los cabellos con las manos, se arrancó hojas; una se queja de que sus 350 piernas están sujetas por un tronco, otra, de que los brazos se le convierten en largas ramas. Mientras se asombran de estas cosas, la corteza rodea sus ingles y envuelve poco a poco el vientre, el pecho, los hombros y las manos[61]; sólo quedaban las bocas que llamaban a su madre. ¿Y qué iba a hacer la madre 355 excepto acudir aquí y allá, a donde la llevan sus impulsos, y besarlas mientras puede? No es suficiente; intenta arrancar los cuerpos de los troncos y rompe las ramas tiernas con las manos; pero de allí manan gotas de sangre, como de una herida[62]. «¡Detente, madre, te lo ruego!», grita cada una al ser herida; «¡Deten- 360 te, te lo ruego, es mi cuerpo lo que hieres al herir el árbol! ¡Adiós!» La corteza se cierra sobre sus últimas palabras. De ella fluyen lágrimas[63], y al caer de las ramas nuevas se endurecen con el sol en forma de gotas de ámbar, que la translúcida corriente acoge y envía a las mujeres jóvenes del Lacio para 365 que las lleven de adorno.

[61] La reflexividad es otra de las características de la metamorfosis: el protagonista se da cuenta de lo que le está sucediendo, con lo que su confusión aumenta. No sólo se produce un cambio de estado, sino que hay percepción interior del cambio.

[62] La tumba de Polidoro (*En.* III 26 ss.) sirve como modelo a este pasaje en lo relativo a la sangre. En todo lo demás el tono es muy distinto. Los versos de la *Eneida* son misteriosos, ominosos, un *horrendum monstrum*, están narrados desde un punto de vista diferente, por el que se conoce el efecto antes que la causa. Aquí presenciamos la metamorfosis, nada terrorífica, y luego sus resultados, que sorprenden un poco y se salen del tono ligero del relato. Ni la madre ni la sangre encajan en el resto de la narración.

[63] Las metamorfosis suelen subrayar la continuidad entre algún rasgo de carácter, costumbre o acción previos. En este caso son las lágrimas tan profusamente vertidas por las Helíades lo que permanece entre una modalidad del ser y otra.

Cicno

A este prodigio asistió Cicno[64], hijo de Esténelo, que, aunque unido a ti, Faetón, por el linaje de tu madre, aún te era más cercano por el espíritu. Tras abandonar su reino (pues gobernaba los pueblos y las gran-
370 des ciudades de los ligures), había cubierto con sus lamentos las verdes riberas del río Erídano y el bosque acrecentado por tus hermanas, cuando la voz se le hace fina para un varón, unas plumas blancas ocultan sus cabellos, el cuello se le alarga alejándo-
375 se del pecho, una membrana une sus dedos rojizos, unas alas cubren sus costados, un pico no aguzado ocupa el sitio de la boca. Cicno se convierte en una nueva ave, y no se fía del cielo ni de Júpiter, acordándose del fuego injustamente enviado por él; busca los estanques y los lagos extensos, y, como odia el fuego, elige para vivir las aguas, enemigas de las llamas[65].

380 Entretanto, el padre de Faetón[66], desaliñado y despojado de su esplendor habitual, tal como suele aparecer durante un eclip-

[64] Hay otros dos Cicnos (nombre griego del ave, en latín *olor)* en *Met.* VII 371 ss. y XII 64 ss. El modelo de esta narración es *En.* X 189 ss.

[65] Los sentimientos de la vida anterior permanecen en el metamorfoseado y por eso Cicno evita un medio físico que pueda recordarle la suerte de Faetón. Es fácil ver aquí cómo Ovidio procura buscar una razón más o menos admisible, que vincule la metamorfosis con la historia de la que es consecuencia. Y es la tradicional oposición entre los elementos del fuego y el agua la que fundamenta la conexión entre la nueva forma de Cicno y la historia de Faetón.

[66] Tras el duelo de la madre, de las hermanas y de Cicno, tío de Faetón, el texto retorna a la pena del padre. ¿Cuánto tiempo ha transcurrido? La madre recorrió el orbe hasta llegar a la tumba (v. 335), las hermanas lloraron durante cuatro meses lunares (v. 344). ¿Hay que suponer que todos estos acontecimientos son simultáneos, previos, o sucesivos al luto del Sol? Vemos aquí que la serie de metamorfosis con que concluye la historia de Faetón y la reacción de su padre el Sol se disponen sucesivamente en el tiempo narrativo, en el orden del discurso, pero dejan en el aire su adecuación temporal en el plano de la historia. Pues ¿cómo puede transcurrir el tiempo si el sol está quieto?

se, odia la luz, a sí mismo, y al día [se entrega al duelo, y al duelo añade la ira], y se niega a cumplir su deber para con el mundo[67]. «Bastante agotador ha sido mi destino desde el principio de los tiempos, y estoy harto de fatigas sin final ni recompensa. Que cualquier otro conduzca el carro portador de la luz. Si no hay nadie, y todos los dioses confiesan que no son capaces, que lo conduzca Júpiter en persona, para que, al menos mientras trata de sujetar mis riendas, deje por fin de enviar rayos que despojan a los padres de sus hijos. Entonces, cuando haya comprobado las fuerzas de los caballos de pies de fuego, sabrá que no ha merecido la muerte quien no los ha dirigido bien.» Todas las divinidades rodean al Sol mientras dice estas cosas, y le ruegan con voz suplicante que no cubra el mundo de tinieblas; también Júpiter pide excusas por el rayo que ha enviado, y, como suelen hacer los reyes, une la amenaza a la súplica[68]. Febo reúne a los caballos enloquecidos y aún aterrorizados[69]; y en su aflicción se ensaña con el aguijón y el látigo[70]. [(Se ensaña de veras con ellos, porque les reprocha la muerte de su hijo y les echa la culpa.)]

385 390 395

---

[67] El Sol parece estar entregado a un continuo eclipse y esto supone una evidente contradicción con el v. 331, cuando se dice que transcurrió un día sin sol.

[68] La actitud del Sol crea una fuerte sensación de fin de los tiempos y una amenaza de clausura de la narración. Hasta aquí parece que el Sol ha pasado mucho tiempo lamentando la muerte de Faetón hasta obligar a intervenir a los dioses.

[69] La imagen temporal que ofrece este final del episodio de Faetón no es nítida: el tiempo de los que lamentan su muerte en la tierra parece ir por un lado y el tiempo cósmico por otro. Se ha roto la continuidad y el progreso lineal por la interferencia del tiempo narrativo (metamorfosis de las Helíades y Cicno) con el tiempo ficcional, marcado por el sol: el flujo natural del acontecer ha sufrido una irreparable herida.

[70] Además de Júpiter, son culpables los caballos; subrayando la crueldad con que los trata, Ovidio logra redondear la imagen negativa del Sol.

Calisto[71]

400 El padre omnipotente hace la ronda por las ingentes murallas del cielo y vigila que no se derrumbe ninguna parte, socavada por la violencia del incendio[72]. Cuando ve que resisten firmes, con su solidez habitual, dirige su mirada hacia la tierra y el sufrimiento de los hombres. Sin 405 embargo, su mayor preocupación es por su Arcadia[73]; restablece las fuentes y los ríos que aún no se atreven a correr, cubre el suelo de hierba, los árboles de hojas, y ordena reverdecer a los bosques dañados. Mientras va y viene sin cesar, se quedó prendado de una doncella de Nonacris[74], y el fuego de la pasión le 410 penetró hasta los huesos[75]. Ella no se dedicaba a suavizar la lana hilándola, ni a peinar su cabellera de distintas formas; cuando había sujetado su vestido con un alfiler y sus cabellos descuidados con una cinta blanca, y había empuñado o bien la jabalina ligera o bien el arco, era un soldado de Febe, más

---

[71] Existían numerosas versiones de esta historia; Apolodoro transmite varias, y el propio Ovidio narra otra totalmente diferente en *Fast.* II 155-192. La mayor aportación del poeta en esta obra es la importancia que concede al proceso de metamorfosis, que describe con detalle, y el mantenimiento de la conciencia humana en el animal resultado de la transformación.

[72] *Cf. Met.* V 360 ss.

[73] Ovidio sigue la tradición según la cual Júpiter había nacido en Arcadia, que figura en lugar prominente en el *Himno a Zeus* de Calímaco; sin embargo, la versión más extendida es la de que había nacido en Creta.

[74] El poeta no menciona el nombre de la doncella, sino que se refiere a ella con el de su lugar de nacimiento, jugando con la erudición mitológica del lector. El adjetivo *nonacrinus*, es decir, arcadio, es exclusivo de Ovidio. El aplazamiento del nombre, y con él el de la identidad, adquirirá funcionalidad a lo largo del relato.

[75] En la literatura erótica ésta es una expresión casi banal. Sin embargo, si tenemos en cuenta que Júpiter está reparando los efectos de una conflagración cósmica, resulta significativa esta transición hacia su papel de amante. Los dos Júpiter, el rey del cielo y el mayor mujeriego del orbe, alternan sus roles en las *Metamorfosis* sin solución de continuidad.

grata a la Trivia que ninguna otra de las que pisaban el Ménalo; 415
pero no hay favor que sea duradero. El sol, muy alto, estaba a más de la mitad de su recorrido[76], cuando ella entra en un bosque que los siglos habían respetado. Allí libera el hombro del carcaj, destensa el arco flexible y se tiende en el suelo que la hierba había cubierto, reposando la cabeza sobre el ornamenta- 420
do carcaj. Cuando Júpiter la vio exhausta y sin vigilancia[77], se dijo: «Al menos de este engaño no se enterará mi esposa, y si lo averiguase, ¡valen tanto la pena sus reproches!». Al momento asume los rasgos y el atuendo de Diana[78] y le dice: «¡Oh, don- 425
cella, una de mis compañeras!, ¿en qué montes has cazado?». La doncella se levanta del césped y dice: «Salve, diosa, para mí mayor que Júpiter, aunque él me oiga». La escucha y se ríe, le divierte ser preferido a sí mismo, y le da un beso no suficiente- 430
mente modoso, no como debe darlo una doncella. Cuando se disponía a contar en qué bosque había cazado, se lo impide abrazándola y descubre su identidad y sus malas intenciones. Ella lucha, ciertamente, todo lo que puede luchar una mujer (¡ojalá lo hubieras visto, Saturnia!, hubieras sido más benévo-

---

[76] Recuérdese I 590-92, cuando Júpiter invita a Io a retirarse a la sombra, *dum calet et medio sol est altissimus orbe.* Aquí el sol ya ha superado el mediodía, ligero cambio temporal que subraya la diferencia en la semejanza. Las estatuas de Io y Calisto estaban juntas en la Acrópolis de Atenas, según Pausanias. Y sus historias, como se verá, tienen bastantes rasgos en común.

[77] Calisto, a diferencia de Io, no tiene quien la guarde, ni está alerta ella misma; se ha despojado de las armas con las que podría haberse defendido, lo que acentúa, incluso simbólicamente, su vulnerabilidad, y está tendida en el suelo, relajada.

[78] No deja de ser paradójico, y de profundas implicaciones psicológicas y semióticas, que el gran violador-seductor adquiera el disfraz de Diana, arquetipo de la virginidad, para llevar a cabo su intentona, por más que las fuentes nos digan que este disfraz procede de una comedia (Otis, *Ovid as an Epic Poet,* pág. 358). En efecto, de todas las figuras que podría adoptar, la de la diosa cazadora es la más contraria a ideas de lujuria y seducción.

435 la); pero ¿a quién puede vencer una muchacha, quién podría con Júpiter? Júpiter vuelve victorioso al alto cielo; ella aborrece el claro y el bosque que ha presenciado su deshonra; al salir de él casi olvida recoger el carcaj con las flechas y el arco que había dejado colgado[79].

440 En éstas Dictina[80], que camina por las alturas del Ménalo acompañada de su séquito, muy contenta por los animales que ha matado, la ve de lejos y la llama; ella huye al oír que la llaman, pues al principio teme que Júpiter se oculte bajo su apa-
445 riencia[81]. Pero, cuando ve que la acompañan las ninfas, se da cuenta de que no hay engaño y se suma a ellas. ¡Ay, qué difícil es que el rostro no delate la culpa! Apenas levanta los ojos del suelo, y no se coloca al lado de la diosa, como antes solía, ni va la primera de todo el cortejo. Permanece callada, y con su
450 rubor da muestras de que su pudor ha sido ultrajado; y, si Diana no fuese virgen, podría darse cuenta de la culpa por mil indicios (las ninfas se dieron cuenta, según dicen). Reaparecían los cuernos de la luna formando por novena vez su círculo cuando la diosa, fatigada de la caza y de los rayos de su hermano, encontró un fresco bosquecillo, del que salía un río que fluía can-
455 tarín arrastrando pulidas arenas. Alabó el lugar, rozó con el pie

[79] Este olvido de las armas, como antes su abandono, cuando fue sorprendida por Júpiter establece una vinculación muy precisa entre las armas de Diana y la virginidad. Cuando las depone, la pierde; cuando la ha perdido, las olvida.

[80] Nombre de la diosa de la caza en Creta, utilizado como sobrenombre de Ártemis en toda Grecia.

[81] La primera aparición de Diana en el poema se hace en condiciones tales que Calisto no la reconoce. Después de sus dobles (Dafne, Siringe y el propio Júpiter), la Diana real —y todo lo que ella significa— es fuente de gran confusión para Calisto. Recuérdese cómo en *En.* I 496 ss., la primera aparición de Dido en el poema, la reina de Cartago es comparada con Diana cazadora, rodeada de sus compañeras. Y que antes, en *En.* I 329, Eneas confunde a su madre, Venus, con Diana. Ir *a la manera de* Diana debía de ser un motivo iconográfico y literario del que Ovidio saca partido.

la superficie del agua y, tras alabarla también, dijo: «No hay testigos cerca; bañemos nuestros cuerpos desnudos salpicándonos con agua». La Parráside se ruborizó; todas se quitan la ropa; sólo 460 una se demora; mientras lo está dudando, le arrancan el vestido; al quitárselo queda a la vista el crimen junto con el cuerpo desnudo. Mientras, azorada, intentaba cubrirse el vientre con las manos, le dijo la Cintia: «Aléjate de aquí y no contamines la fuente sagrada», y le ordenó apartarse de su compañía[82].

La esposa del gran Tonante se había enterado de esto hace 465 tiempo, y había aplazado el severo castigo para el momento oportuno. Ya no hay motivo de demora, pues ya el niño Arcas (precisamente eso es lo que le dolió a Juno) ha nacido de la concubina[83]. Tan pronto como dirigió hacia él sus perversas intenciones, junto con su mirada, dijo: «¡Esto es lo que faltaba, adúl- 470 tera!, que fueras fértil, que tu maternidad pusiese al descubierto mi afrenta y diese testimonio de la desvergüenza de mi Júpiter. No quedarás impune; te arrebataré la belleza con la que te agradas a ti misma, joven insolente, y agradas a mi marido»[84]. Así 475 dijo y, agarrándola por los cabellos de la frente, la dejó tendida en el suelo boca abajo. Ella extendía los brazos suplicante; los brazos empezaron a cubrírsele de negro vello, y las manos a curvarse, a prolongarse en garras y a hacer la función de patas;

[82] Diana no se muestra comprensiva con la ninfa; en otras versiones (*cf.* OTIS, *Ovid as an Epic Poet*, pág. 351) es ella misma quien la mata. Calisto ha sido ya víctima de dos dioses.

[83] Desde el punto de vista de Juno, lo son todas las ninfas inocentes violadas por Júpiter.

[84] Juno, la tercera diosa que interviene en la historia de Calisto, habla como una mujer despechada, sin dar muestras de la dignidad y el sentido de la justicia que serían propios de la reina de los dioses. Al culpar a la rival inocente de la infidelidad de su marido, Juno, como portavoz de la institución matrimonial, no hace sino dar voz a los prejuicios existentes en la sociedad de su época, que, sin circunstancia atenuante alguna, consideraba una deshonra para la mujer el ser violada.

480 y la boca, en otro tiempo admirada por Júpiter, se ensanchó hasta convertirse en un horrible hocico. Y para que sus ruegos y sus palabras suplicantes no la hagan cambiar de idea, le arrebata el don del habla; una voz iracunda, amenazadora y terrorífica sale de su ronca garganta. Su entendimiento, sin embargo, 485 siguió siendo el de antes, incluso convertida en osa, y, dando pruebas de su dolor con gemidos continuos, levanta las manos, en el estado en que están, al cielo y a las estrellas, y, aunque no puede expresarse, siente la ingratitud de Júpiter. ¡Cuántas veces, no atreviéndose a descansar en la soledad del bosque, anduvo errante por los alrededores de su casa y por los campos 490 que en otro tiempo fueron suyos! ¡Cuántas veces fue perseguida entre las peñas por los ladridos de los perros, y ella, la cazadora, huyó asustada por miedo a los cazadores! A menudo se ocultaba al ver a los animales, olvidándose de lo que era, y, siendo una osa, se horrorizaba al ver osos en las montañas[85] y temía a los lobos, aunque su padre estuviese entre ellos.

Arcas

495 Hete aquí que, cuando casi han transcurrido tres veces cinco años desde su nacimiento, aparece Arcas, hijo de la Licaonia[86], que no conoce a su madre; mientras persigue a las fieras, mientras escoge los bosques

[85] Ovidio retoma el tema de la mente humana dentro de un cuerpo animal que ya había esbozado a propósito de Io, y traza un cuadro lleno de empatía en el que desarrolla las paradojas a que da lugar ese extraño híbrido de humano y animal. No sólo se asusta de los cazadores, a los que ella pertenecía, sino también de los animales salvajes, que no pueden hacerle ningún daño.

[86] Por fin se puede identificar a Calisto, aunque nunca se la nombre en las *Metamorfosis*, gracias al nombre de su hijo y el de su padre. A través de varias perífrasis alusivas Ovidio ha evitado nombrarla y se ha apoyado para identificarla en el nombre de su padre, Licaón; la resolución del enigma viene a continuación del

adecuados y rodea las selvas del Erimanto con sus redes de malla, encontró por casualidad a su madre, que se detuvo al ver a Arcas como si lo reconociese; él huyó y en su ignorancia se 500 asustó de ella, que mantenía los ojos fijos en él, y, mientras ella ansiaba acercársele más, estuvo a punto de clavarle en el pecho una flecha mortífera. El omnipotente la desvió, y se los llevó a los dos a la vez, al tiempo que evitaba el crimen[87]; arrastrados 505 por el viento alado[88] a través del espacio vacío, los colocó en el cielo y los convirtió en constelaciones vecinas[89].

Juno se encolerizó al ver que la concubina brillaba entre las estrellas, y se posó sobre la superficie del mar, junto a Tetis la de blancos cabellos y el viejo Océano, a quienes los dioses suelen reverenciar; y al preguntarle el motivo de su viaje les reveló: 510 «¿Preguntáis por qué la reina de los dioses se presenta aquí desde su mansión celeste? Otra ocupa el cielo en mi lugar. Miento si, cuando la noche deja al orbe en la oscuridad, no veis en lo más alto del cielo unas estrellas, mi tormento, a las que hace poco se les ha concedido ese honor, allí donde el círculo más alejado y de 515 menor tamaño rodea el extremo del eje[90]. †¿Habrá de verdad al-

---

verso en que se decía que temía a los lobos. Con este enigma, el poeta pretende que el lector caiga en la cuenta de que Licaón debería haber perecido con toda su descendencia en el diluvio, llamando así su atención sobre el caos cronológico que se ha producido en el relato desde el incendio provocado por Faetón.

[87] Además de utilizar un zeugma, el poeta juega con el triple sentido de *sustulit*, que significa «llevárselos», «reconocerlos» y «matarlos»; al hacer que ambos asciendan al cielo, Júpiter está «reconociendo» a Arcas como su hijo, pero ambos deben morir para convertirse en estrellas.

[88] La conjetura de TARRANT, *volucri*, es preferible a *pariter*, la lectura de la mayor parte de los manuscritos; *cf.* L. GALASSO, *MD* 57 (2006), pág. 133.

[89] Calisto se convierte en la Osa Mayor y su hijo es el Guardián de la Osa, Artofílace o Arturo, en la constelación del Boyero.

[90] *Cf.* RUIZ DE ELVIRA, vol. I, pág. 210, nota 57. La terminología empleada aquí por Ovidio muestra un eco de los avances de los estudios antiguos en geometría de la esfera.

guien†[91] que no quiera perjudicar a Juno y que tiemble cuando está ofendida, si soy la única que hago un bien cuando quiero hacer daño?[92] [¡Qué gran cosa he conseguido! ¡Qué poder tan gran-
520 de el mío!][93] Prohibí que fuese un ser humano, y se ha convertido en una diosa. Así castigo yo a los culpables, ése es el gran poder que tengo. ¡Que restaure su antigua apariencia, que le quite los rasgos de fiera, como hizo ya con la Forónide de Argos![94] ¿Por
525 qué no se casa con ella, después de repudiar a Juno, y la coloca en mi cama, y toma a Licaón como suegro?[95] Vosotros, si os conmueve el desprecio y la afrenta a la que habéis criado[96], mantened alejados a los Siete Triones[97] de vuestro abismo azul, y rechazad a esas estrellas admitidas en el cielo como recompensa por un adulterio; que una concubina no se bañe en vuestras aguas puras»[98].

---

[91] Pasaje corrupto. El monólogo de Juno en *En.* I 48-49 sirve aquí de modelo, como ocurre en otras intervenciones de la diosa (III 256 y IV 420 ss). Se podría decir que el paralelo estructural entre los papeles que desempeña la divinidad en ambas obras se desarrolla más a fondo en los libros posteriores que en éste.

[92] La paradoja está en que, al convertir a Calisto en osa, Juno ha propiciado que sea finalmente transformada en constelación.

[93] Como A. Barchiesi, pág. CXC, no vemos la razón por la que Tarrant pone este verso entre corchetes cuadrados.

[94] Se refiere a Io, emparentada con Foroneo de Argos.

[95] El tono de la intervención es sarcástico; Juno exagera mucho al ponderar la afrenta que ha recibido y el honor concedido a su rival. La referencia a Licaón, a quien Júpiter detestaba, es especialmente irónica. Sin embargo, también parece desprenderse de ella que Licaón está aún vivo, con lo que la inconsistencia cronológica se haría patente.

[96] Océano y Tetis, al menos desde Homero, eran los padres adoptivos de Juno y la habían criado de pequeña.

[97] Los *Septem Triones* (en singular *Septentrio*, de donde el Septentrión) son los siete bueyes que tiran del Carro, que es otro nombre para la constelación de la Osa Mayor; *cf.* nota 32. Significativamente, Juno no les da el nombre de *Ursa* (griego *Arctos*), porque sería tanto como reconocer la divinización de su rival.

[98] La constelación de la Osa Mayor ya había sido mencionada en el relato de Faetón (II 171). La prohibición que Juno establece ahora estaba ya vi-

Los dioses del mar asintieron; la Saturnia se adentra en el 530
aire transparente en su ágil carro, con sus pavos reales de colores, unos pavos reales de colores adquiridos hace poco, cuando mataron a Argos, en la misma época en que tú, cuervo locuaz, que antes eras blanco, te transformaste de repente en un ave de alas negras. Pues este pájaro fue en otro tiempo plateado, de 535
plumas tan blancas que igualaba a las palomas enteramente sin mácula, y no era inferior a los gansos que en el futuro iban a proteger el Capitolio con su voz vigilante, ni al cisne amante de los ríos[99]. Le perdió su lengua; por culpa de su lengua locuaz su 540
color, que era el blanco, ahora es el opuesto al blanco.

Coronis. La corneja

En toda Hemonia no hubo ninguna más hermosa que Coronis de Larisa; ciertamente a ti, dios de Delfos, te gustó mientras se mantuvo casta, o mientras no fue descubierta; pero el ave de Febo percibió el adul-

---

gente en II 172, por lo que las alteraciones cronológicas, lejos de ser inconsistencias del autor, son, como en el caso de Licaón, inversiones temporales intencionadas.

[99] Una transición entre historias muy elaborada. La diosa Juno adquiere definitivamente los atributos que sirven para identificarla (el carro tirado por pavos reales), con lo que aún estamos en el comienzo de los tiempos, y para ello se tiende un puente con la muerte de Argos. La común condición de aves que cambian el color de sus plumas (relación paradigmática, no etiológica, como la de antes) permite pasar de los pavos al cuervo. Ahora, el primitivo color de las alas del cuervo nos lleva a la historia de Roma (Ovidio tiene cuidado de enlazar las metamorfosis de Dafne y de las Helíades con acontecimientos o costumbres romanas, recordando su promesa de llegar *in mea tempora)* y facilita una recapitulación que nos retrotrae a la historia de Cicno. Para tramar sus historias Ovidio combina las semejanzas (parece comenzar una especie de *Ornithogonia)* con los decursos temporales o las explicaciones etiológicas.

545 terio[100], y, delatora implacable, se puso en camino hacia su amo, para descubrir el delito oculto; la corneja parlanchina, que quería enterarse de todo, la alcanzó batiendo sus alas, y al oír el motivo del viaje le dijo: «Emprendes un viaje que no te será 550 útil; no desprecies los presagios de mi lengua. Mira lo que he sido y lo que soy, y pregunta qué delito he cometido; averiguarás que la lealtad me ha perjudicado. Pues en cierta ocasión Palas había metido a Erictonio, criatura nacida sin madre, en una cesta tejida con mimbre acteo, y se lo había entregado a tres 555 doncellas hijas de Cécrope, el de doble cuerpo, estableciendo la norma de que no mirasen su secreto. Desde un esbelto olmo, oculta por su espesa fronda, yo observaba lo que hacían; dos de ellas, Pándroso y Herse, guardan lo que se les confió sin engaño; la otra, Aglauro, llama medrosas a sus hermanas, con su 560 mano desata los nudos, y ven dentro a un niño y a una serpiente tendida junto a él[101]. Cuento a la diosa lo que ha pasado; a cambio se me agradece el favor diciéndome que he sido privada de la protección de Minerva, y situándome por detrás del ave nocturna[102]. Mi castigo puede servir de advertencia a las aves 565 para que no busquen el peligro con sus palabras. Pero ¡a lo mejor ella no vino a buscarme por propia iniciativa y sin que yo le pidiera nada semejante! Puedes preguntárselo a la propia Palas; por encolerizada que esté, en medio de su cólera no te dirá que no. Pues a mí me engendró el ilustre Coroneo[103] en la tierra de

[100] El cuervo vio a Coronis con un amante; no había adulterio porque Apolo no se había casado con Coronis, sólo la tenía en perspectiva, por así decir.

[101] En otras versiones desobedecen las tres, y son castigadas inmediatamente; en ésta, Aglauro recibirá su castigo más adelante (vv. 748 ss.).

[102] La lechuza es el ave de Minerva; según esta historia, la corneja lo habría sido antes, y ello explicaría la enemistad entre ambas.

[103] Este nombre, probablemente derivado de *koróne*, el nombre griego de la corneja, introduce confusión por su aparente relación con el de la protagonista del relato inicial, Coronis.

la Fócide —digo cosas sabidas—; era una doncella de casa real, y, para que no me desprecies, me solicitaban ricos pretendientes[104]. Mi belleza me perjudicó; pues, mientras en la playa recorría con paso elástico la superficie de la arena, como es mi costumbre, me vio el dios del mar, y se enamoró de mí; después de perder inútilmente su tiempo y sus halagos suplicándome, se dispone a actuar por la fuerza, y me persigue. Huyo y, abandonando el suelo firme, me fatigo inútilmente sobre la arena blanda. Invoco a los dioses y a los hombres, pero mi voz no llega a ningún mortal; una doncella[105] sintió lástima de otra doncella y me ayudó. Mientras tendía los brazos al cielo, los brazos empezaron a oscurecerse cubriéndose de ligeras plumas. Yo intentaba quitarme esa vestidura de los hombros, pero aquello eran plumas, y habían echado profundas raíces en la piel. Intentaba golpearme el pecho desnudo con la palma de las manos, pero ya no tenía manos, ni pecho desnudo. Corría, y la arena no era un impedimento para mis pies como antes, sino que me elevaba sobre la superficie del suelo. Enseguida me veo transportada por los aires, y, sin tacha, soy adjudicada como compañera a Minerva[106]. Pero ¿de qué sirve esto si Nictímene, convertida en

570 575 580 585

[104] La corneja está deseosa de convencer, habla mucho, empleando expresiones como *nota loquor* y *ne me contemnes*. El autor tiene interés en que las peculiaridades personales y estilísticas que caracterizan a una charlatana sean advertidas, pues le interesa presentar a la corneja como una narradora de historias con rasgos propios. En efecto, sin solución de continuidad, enlaza dos relatos, el de su delación y pérdida del favor de Minerva, y el de su metamorfosis en pájaro, efectuada por la diosa tras el intento de violación por parte de Neptuno. La narradora altera el orden temporal —como hacen muchos— e incide en una narración relativamente conocida para el lector en sus rasgos generales, pues recuerda, entre otras, a la de Dafne, que fue salvada de la violación mediante una metamorfosis.

[105] Minerva salva a Coronis del ataque de Neptuno.

[106] La corneja extrae una moraleja de su transformación y conversión en ave favorita de Minerva: es debido a su virginidad. En el texto no se ve relación

590 pájaro por un terrible delito, ha ocupado mi puesto? ¿Acaso no has oído nunca una cosa que es conocida en toda Lesbos[107], que Nictímene mancilló el lecho de su padre[108]? Ella es ahora un ave pero, consciente de su culpa, huye de las miradas y del día, oculta su vergüenza en las tinieblas y es expulsada por todas del cielo entero».

595 El cuervo le responde a estas palabras: «Ojalá que tus intentos de disuadirme se vuelvan contra ti; yo desprecio ese inútil presagio»[109]. Y, sin abandonar el camino emprendido, cuenta a su señor que ha visto a Coronis yaciendo con un joven hemonio. Al oír la acusación contra su amante se le res-600 bala la corona de laurel, y, al mismo tiempo, al dios se le mudan la expresión y el color del rostro y se le cae el plectro. Y con el corazón rebosante de encendida cólera, coge su arma habitual, tensa el arco flexionándolo por los extremos y atraviesa aquel pecho, que tantas veces estuvo junto al suyo, con 605 un dardo certero. Ella, herida, lanzó un gemido, extrajo el hierro del cuerpo empapando sus blancos miembros de purpúrea sangre, y dijo: «Podías haberme castigado, Febo, pero tras ha-

---

alguna entre la anterior vida de la joven y su transformación en ave; podemos conjeturar que fuese una doncella charlatana, como el ave en que fue metamorfoseada.

[107] La corneja se dispone a enlazar su tercera historia, haciendo honor al título que Ovidio le ha dado al principio. Ningún personaje, hasta ahora, había intercalado más de una historia (Licaón, por Júpiter; Siringe, por Mercurio).

[108] En la versión de HIGINO, *Fab.* 204, Nictímene era inocente; Minerva la transforma en lechuza para que deje de ser víctima de un padre incestuoso.

[109] El cuervo ha atendido a la moraleja de la historia y no la acepta. Se pueden sacar consecuencias de este fracaso narrativo de la corneja. Quizás el desorden temporal de su relato, las contradicciones en que cae y la prolijidad de enlazar varias historias seguidas han cansado al interlocutor y han impedido que su mensaje llegara nítidamente; el rechazo del *exemplum* quizás sea también una protesta estética ante una forma de narrar confusa. A pesar de todo, el cuervo desoye una advertencia que le hubiera sido útil, por lo que comete un error.

ber parido; ahora moriremos dos en una». Así dijo, y derramó la vida al tiempo que su sangre. [Un frío mortal ocupó el cuerpo vacío ya del alma[110].] 610

El amante se arrepiente, ¡ay!, demasiado tarde, del cruel castigo, y se odia a sí mismo por haber prestado oídos, por haberse encolerizado de ese modo; odia al pájaro por el que se vio obligado a enterarse del crimen, y de la causa de su dolor, y también odia el arco, y su mano, y junto con su mano las flechas, dardos temerarios; da calor a la doncella caída, y con un remedio tardío intenta vencer al hado, ejerciendo en vano sus artes curativas. Cuando vio que esos intentos eran inútiles, y que se preparaba la pira, y que sus miembros iban a arder en la hoguera definitiva, dejó escapar gemidos que proceden de lo más profundo del corazón (pues al rostro de los inmortales no le está permitido bañarse en lágrimas), como cuando, ante los ojos de la novilla, el mazo blandido junto a la oreja diestra destroza con un golpe seco las huecas sienes del ternero lactante[111]. Una vez que esparció sobre su pecho perfumes no agradecidos, la abrazó, y llevó a cabo la ceremonia justa para una muerte injusta, Febo no pudo soportar que su semilla desapareciese entre las mismas cenizas, así que arrebató a su hijo a las llamas y al 615 620 625

[110] Verso eliminado por GIERIG, que TARRANT coloca entre corchetes cuadrados. Sin embargo, ANDERSON considera que es un verso con resonancias épicas que cumple una función similar a la de los dos últimos versos de la *Eneida*, añadir énfasis a la desdichada muerte de la joven encinta; también BARCHIESI lo incluye.

[111] Este símil se basa en LUCRECIO, II 352, y aparece también en *Fast.* IV 459, donde una madre (Ceres) llora a su hija como una vaca al ternero que ha sido utilizado como víctima en un sacrificio. Para ANDERSON, Ovidio adapta aquí el símil transformando la vaca en una joven novilla y sugiriendo una relación erótica con el ternero sacrificado. RUIZ DE ELVIRA y LAFAYE resuelven la cuestión traduciendo *iuvenca* por vaca y estableciendo un vínculo materno-filial entre ella y el lactante. En cualquier caso, no es un símil especialmente afortunado.

vientre de su madre[112], y lo llevó a la cueva de Quirón el de do-
630 ble cuerpo[113], y al cuervo, que esperaba la recompensa de su lengua no mentirosa, le prohibió ocupar un lugar entre las aves de blanco plumaje.

Ocírroe

Entretanto, el medio animal estaba contento con su pupilo de estirpe divina, y gozaba del honor que iba unido al encargo. Hete aquí que llega, con su cabellera rojiza
635 que le cubre los hombros, la hija del centauro, a la que antaño la ninfa Cariclo puso por nombre Ocírroe tras parirla en la orilla de un río de rápida corriente[114]. Ésta no se contentó con haber aprendido los saberes de su padre: también anunciaba los secretos del hado. Así, cuando se apoderó de su
640 mente la locura vaticinadora y se excitó con el dios que tenía encerrado en su pecho, miró al niño y dijo: «Crece, niño, para llevar salud a todo el mundo; a ti te deberán la vida muchas veces los cuerpos mortales, a ti te será posible restituirles la vida que les han arrebatado, y cuando te hayas atrevido a hacerlo una
645 vez[115], con gran indignación de los dioses, el rayo de tu abuelo te impedirá que puedas dar la vida de nuevo, y de un dios te convertirás en un cadáver exangüe y de nuevo serás un dios cuan-

---

[112] Zeugma. El que nace de esta forma milagrosa es Esculapio.

[113] Es un centauro, con la mitad superior del cuerpo de hombre y la mitad inferior de caballo; *cf.* v. 633, donde lo llama *semifer*, «medio animal», «animal a medias».

[114] El nombre de Ocírroe, «la que fluye deprisa», alude al lugar de su nacimiento; nótese que Ovidio hace una glosa del nombre, a la manera alejandrina.

[115] Hipólito / Virbio es resucitado por Esculapio en el libro XV. Esta profecía, como todas, supone una anticipación en términos narratológicos, y el texto se encargará de subrayarlo. En efecto, en XV 531-535 hay un eco, *Dite indignante,* que retoma el *dis indignantibus* de II 645.

do hacía un momento eras un cadáver, y por dos veces cambiarás tu destino[116]. También tú, querido padre, inmortal ahora, creado según la ley de tu nacimiento para que permanezcas por todos los siglos, desearás poder morir cuando seas atormentado 650 por la sangre de la serpiente cruel que se introdujo en tus miembros heridos; los dioses te convertirán de eterno en mortal, y las tres diosas desatarán tus hilos»[117]. Le faltaba algo a su vaticinio[118]; suspira desde lo más profundo del pecho, las lágrimas le 655 brotan y se deslizan por sus mejillas; y dice así: «Los hados se me adelantan, se me prohíbe hablar más, se me impide el uso de la palabra. No eran para tanto las artes que me han atraído la ira de una divinidad; preferiría no haber sabido lo que va a suceder. Ya parece que me arrebatan el aspecto humano, ya me agrada 660 alimentarme de hierba, ya siento el impulso de correr por las anchas praderas; me transformo en una yegua, en un cuerpo que me es familiar, pero ¿por qué toda entera? Mi padre participa de las dos formas». Mientras decía estas cosas, la parte final de la queja se le entendió mal y sus palabras eran confusas; enseguida 665 aquello no parecían palabras, ni el sonido propio de una yegua, sino de alguien que imitaba a una yegua; en poco tiempo emitió claros relinchos, y movió los brazos hacia la hierba. Entonces se le juntan los dedos y un casco ligero une las cinco uñas en una 670 superficie córnea continua, y se le alargan el rostro y el cuello; la mayor parte de su largo manto se convierte en cola, y los ca-

[116] Júpiter se vengó de su nieto Esculapio por haber devuelto la vida a Hipólito / Virbio y lo mató con un rayo. Así, Esculapio murió dos veces, primero en el vientre de su madre y más tarde por el rayo de Júpiter, pero en ambas ocasiones fue salvado por su padre, Apolo.

[117] Esta segunda profecía se refiere a la flecha de Hércules, bañada en la sangre de la hidra de Lerna, que recibió Quirón. El proyectil le produjo una herida muy dolorosa, de la que, sin embargo, no podía morir, hasta que las Parcas aliviaron su destino.

[118] El catasterismo de Quirón en Centauro.

bellos esparcidos por el cuello se transforman en una crin que cae hacia la derecha; ha cambiado al mismo tiempo su voz y su aspecto; el portento le ha dado incluso el nombre[119].

Bato

675 El héroe hijo de Fílira lloraba y pedía en vano tu ayuda, Délfico; pues no podías contravenir las órdenes del gran Júpiter, ni, aunque hubieses podido contravenirlas, estabas presente en ese momento; habitabas la Élide y los campos mesenios. Era aquella época en que te cubría la 680 pelleja de pastor, y portabas en tu mano izquierda un rudo cayado, y en la otra, una flauta de siete cañas desiguales[120]. Mientras el amor es tu cuidado, mientras tu flauta te consuela, dicen que unas vacas sin guardián entraron en los campos de Pilos; el 685 hijo de la Atlántide Maya[121] las ve y las oculta en los bosques tras robarlas con la habilidad que lo caracteriza. Nadie se dio cuenta del robo excepto un anciano conocido en aquellos lugares (todos los vecinos lo llamaban Bato[122]). Éste vigilaba los bosques y los pastos herbosos del rico Neleo[123], y era el guar- 690 dián de sus famosos rebaños de yeguas. El dios lo retuvo, lo

[119] Pasa a llamarse Hipe, «yegua».

[120] No se sabe muy bien a qué episodio mítico de Apolo se refiere. Ruiz de Elvira, vol. I, pág. 220, nota 78, conjetura que tal vez se trate de una variante inventada por Ovidio del servicio de Admeto. Otros (Zissos y Gildenhard, en Hardie, Barchiesi y Hinds, *Ovidian transformations*, pág. 44) creen que se trata precisamente de ese episodio de Apolo y Admeto, con lo cual el texto cometería un anacronismo más de los muchos que se han señalado en este libro.

[121] Mercurio.

[122] Nombre onomatopéyico que frecuentemente llevan los tartamudos. Un verbo de esa raíz significa en griego «hablar atropelladamente», «farfullar».

[123] Neleo era nieto de Eolo, a su vez nieto de Deucalión. Procedía de Tesalia y fijó su residencia en Pilos. Hijo suyo era el famoso Néstor de los poemas homéricos.

llevó aparte con mano suave y le dijo: «Seas quien seas, amigo, si alguien pregunta por este rebaño, di que no lo has visto, y para que no quede sin recompensa tu acción, recibe como premio esta hermosa vaca»; y se la dio. Después de aceptarla, el buen hombre le respondió con estas palabras: «Vete tranquilo; 695 antes revelará tu hurto esta piedra», y le señaló una piedra. El hijo de Júpiter finge marcharse; vuelve al momento, y, cambiando de aspecto al mismo tiempo que de voz[124], le dijo: «Campesino, si has visto alguna vaca ir por este sendero, ayúdame y descubre el hurto; recibirás como premio una hembra 700 junto con su toro»[125]. El viejo, al ver doblada la recompensa, dijo: «Estarán al pie de aquellos montes»; y estaban al pie de aquellos montes. El Atlantíada se rió y dijo: «¿A mí ante mí mismo, pérfido, me delatas? ¿A mí ante mí mismo me delatas?»; y transformó su corazón perjuro en duro pedernal, que ahora se 705 llama también «delator»[126], un antiguo nombre infamante para una piedra inocente[127].

---

[124] Mercurio era famoso por sus ardides, sus trampas, su habilidad para el cambio ventajoso. *Cf. Met.* I, nota 128.

[125] ANDERSON defiende la lectura *pariter* señalando que la construcción de nominativo con *pariter* más ablativo es una variante poética de la unidad de dos nominativos coordinados que Ovidio utiliza a menudo; *cf.* v. 698. Sin embargo, la que TARRANT propone, *pretium,* mejora en nuestra opinión el texto.

[126] La interpretación más común es la que implica dar a *index* el sentido de «piedra de toque», la roca silícea que revela la presencia de oro; *cf.* RUIZ DE ELVIRA, RAMÍREZ-NAVARRO y ÁLVAREZ-IGLESIAS. Sin embargo, tal vez se trate de la etiología de un topónimo, el de la roca en que se metamorfoseó Bato, que recibiría su nombre *(index,* «delator») de una característica del personaje, cuyo nombre significa «chismoso», además de «tartamudo»; de esta forma, el poeta enlazaría con el tema del cuervo delator (vv. 545 ss.). *Cf.* ANDERSON y BARCHIESI.

[127] La desigualdad del enfrentamiento entre el dios y el rústico, que Ovidio subraya formalmente (hijo de Júpiter, Atlantíada / buen hombre, rústico), la crueldad del castigo y la ausencia de características positivas en el dios hace que no resulte una figura simpática, sino un ventajista arrogante.

Aglauro

El portador del caduceo se había elevado desde allí equilibrando sus alas, y mientras volaba observaba desde arriba los campos muniquios, la tierra grata a Minerva, y la vegetación de los jardines del Liceo[128].
710 Precisamente ese día, según la costumbre, doncellas castas portaban sobre la cabeza ofrendas purificadas en cestos cubiertos de guirnaldas hasta la fortaleza de Palas en fiestas[129]. El dios volador las ve cuando volvían de allí, y no sigue el camino recto, sino que traza una curva formando siempre el mismo círcu-
715 lo. Así como el milano, la más rápida de las aves, al ver las entrañas de una víctima, como tiene miedo porque numerosos servidores rodean la ofrenda, se desvía trazando círculos y no se atreve a alejarse mucho, y, ansioso, da vueltas batiendo las alas en torno a lo que espera obtener; del mismo modo, el ágil
720 Cilenio cambia de rumbo por encima de la fortaleza Actea y da vueltas en torno al mismo espacio[130]. Tanto como el Lucero supera en esplendor a las demás estrellas, y tanto como la dorada Febe supera al Lucero[131], sobresalía Herse caminando entre todas las doncellas, y era el ornato del séquito y de sus compañe-

---

[128] Es la primera aparición de una ciudad en las *Metamorfosis*, y, de manera muy adecuada, el poeta elige Atenas. De ella se mencionan elementos característicos como la península del Pireo (campos muniquios), los jardines del Liceo y la procesión de las Panateneas tal como aparece en el friso del Partenón. Las expectativas del lector son altas, en consonancia con la importancia de la ciudad.

[129] Procesión de las Panateneas.

[130] El dios alado, por una semejanza fácilmente explicable, se convierte en un milano al acecho de su presa. La presa es una víctima de los sacrificios, para los que se emplea la palabra *sacra*, la misma que para las ceremonias de Palas Atenea. No es muy ennoblecedora la comparación del dios con un ave de rapiña.

[131] Lat. *Lucifer*. Se refiere, como en II 115, al lucero de la mañana, que ahora identificamos con Venus, el último que desaparece al llegar el día.

ras[132]. El hijo de Júpiter quedó pasmado ante su belleza y, suspendido en el aire, se abrasó de modo semejante a un proyectil de plomo cuando lo lanza una honda balear; éste vuela y se pone incandescente en su recorrido, y en las nubes encuentra el fuego que no tenía[133]. El dios cambia de rumbo, se dirige a la tierra abandonando el cielo, y no cambia de apariencia; tan gran confianza tiene en su belleza[134]. Ésta es perfecta, pero él la ayuda con sus cuidados, alisa su cabellera y se coloca el manto de forma que cuelgue en su sitio, que se vea bien todo su ribete dorado; que esté pulida en su diestra la vara con la que induce el sueño y lo aleja, y que las sandalias aladas resplandezcan en sus pies bien limpios[135]. Un lugar apartado de la casa albergaba tres alcobas adornadas con marfil y carey de las que tú, Pándroso, ocupabas la derecha, Aglauro la izquierda, Herse la del centro[136]. La

725

730

735

[132] Esta comparación eleva a la muchacha a la altura de la divinidad y provoca un contraste evidente con el dios rebajado a figura de pájaro de la comparación anterior. Los símiles marcan la calidad de los personajes.

[133] No tiene nada de extraño el amor a primera vista ni que éste inflame el pecho del que lo experimenta. Lo hiperbólico aquí es el recurso a un nuevo elemento volador, en este caso el proyectil de una honda, que va inflamándose en el aire a medida que adquiere velocidad; *cf.* LUCRECIO, VI 178-179. De nuevo se transmuta el dios en un elemento, esta vez inanimado, y tampoco en este caso la comparación lo ennoblece.

[134] La frase recuerda la literatura elegíaca y a *Met.* IV 687.

[135] Los cuidados que Mercurio se toma para embellecer su figura siguen los consejos que el propio Ovidio da en el *Ars Amandi*, por lo que se puede sospechar un movimiento de autoparodia. Pero, aunque esto no sea así, no se le puede negar al pasaje un cierto regusto irónico. Los atributos divinos son, en cierto modo, desviados de su función primigenia y puestos al servicio del erotismo del dios. Mercurio, con sus continuos travestimientos, siempre busca su acomodo, por lo general sin conseguirlo, en diferentes géneros literarios: antes, cuando la muerte de Argos, en el género bucólico, ahora en el erótico.

[136] El lector muy avisado quizás tenga en cuenta que los nombres de las tres hermanas ya habían sido introducidos en los vv. 552-562 en relación con Palas Atenea.

que ocupaba la izquierda fue la primera en darse cuenta de la
740 llegada de Mercurio, y se atrevió a preguntar el nombre del dios y la causa de su venida. Él le respondió así: «Yo soy el nieto de Atlas y de Pleíone, y llevo por los aires las órdenes de mi padre; mi padre es el propio Júpiter. Y no inventaré un pretexto; tú li-
745 mítate a ser leal a tu hermana, y a ser llamada tía de mis hijos. Herse es el motivo de mi viaje; te ruego que ayudes a un enamorado». Aglauro lo mira con los mismos ojos con los que hace poco había visto los ocultos secretos de la rubia Minerva[137], y pide una gran cantidad de oro a cambio de sus servicios; entre-
750 tanto, le obliga a abandonar la casa.

Minerva

La diosa de la guerra dirigió hacia ella una torva mirada y se arrancó unos profundos suspiros con tanta violencia que hizo vibrar a la vez el pecho y la égida colocada
755 sobre el pecho robusto. Piensa que ésta, con su mano profana, ha destapado un secreto cuando ha visto, en contra del acuerdo establecido, al vástago del que habita en Lemnos, creado sin madre; y también que será grata al dios y grata a su hermana, y rica cuando reciba el oro que su avaricia había solicitado. Enseguida
760 se dirige a la morada de la Envidia, manchada de negra baba; la casa está oculta en un profundo valle, sin sol, cerrada a todas las brisas, triste y llena de un frío paralizante, siempre desprovista de fuego, siempre abundante en niebla[138]. Cuando llega allí la vi-
765 rago temible en la guerra, se detiene ante la casa, pues no le está permitido entrar, y golpea las puertas con el cuento de la lanza.

[137] Hábilmente, el autor enlaza la línea narrativa de Mercurio con el secreto traicionado de Minerva, que Corneja descubrió a la diosa en los versos 552-561.

[138] Comienza el autor presentando la morada de la Envidia. Una cámara cinematográfica se recrearía en el aspecto exterior de la casa y en el ominoso clima que la rodea y que se desprende de ella.

Las hojas se abrieron al ser golpeadas[139]; ve dentro a la Envidia, comiendo carne de víbora, alimento de sus vicios, y aparta los ojos de la visión[140]. Pero aquélla se levanta del suelo lentamente, abandona los despojos de las serpientes a medio comer y camina con paso torpe; cuando vio a la diosa adornada por su belleza y por su armadura, gimió y contrajo el rostro al tiempo que exhalaba suspiros[141]. La palidez está instalada en su rostro, la delgadez extrema en todo su cuerpo, nunca su mirada es franca, están negros por el sarro sus dientes, su pecho está verde por la hiel, su lengua está empapada de veneno[142]; la risa está ausente, a no ser la que le provoque la contemplación del dolor, y no goza del sueño, excitada por las preocupaciones que la mantienen en vela, pero ve con desagrado los éxitos de los hombres, y se pudre al verlos, y los destroza y al mismo tiempo se destroza a sí misma, y ella es su tormento[143]. Aunque la odiaba, la Tritonia se

770

775

780

[139] El texto adopta ahora el punto de vista de la diosa deslizando una misteriosa alusión a las leyes que gobiernan el mundo de los dioses, por las cuales no le está permitido entrar. La súbita apertura de la puerta, tras la pausa, es enormemente efectiva porque permite el acceso visual al interior de la casa.

[140] La imagen de la Envidia comiendo carne de serpiente es sugestiva y horripilante en grado sumo. La diosa aparta los ojos de la visión, impresionada, como el lector, y eso permite el cambio de punto de vista.

[141] El dinamismo del texto es enorme. Repárese en que se trata de una escena y no de una descripción estática. La Envidia aparece haciendo cosas: comiendo serpientes, andando lentamente hacia la diosa. Ovidio no desaprovecha el efectivo contraste que le proporciona el encuentro entre las diosas: ante la imponente belleza de Palas, la Envidia exhala un suspiro. No hace falta comentar su interior: la actitud, la acción lo es todo, y de ella se deducen los sentimientos.

[142] El texto se entretiene ahora en los rasgos físicos de la Envidia a lo largo de tres versos (775-777), pero conservando en buena medida su aspecto visual. Sólo los verbos de estado *livent* y *virent* se detienen en características permanentes que adquieren una ligera significación alegórica (aún se dice «verde de envidia»). Los siguientes versos (778-782) explican su comportamiento.

[143] Sólo estas líneas finales, que completan la descripción del personaje-sentimiento-afecto, reseñan rasgos permanentes, sin perder, sin embargo, su

dirigió brevemente a ella con estas palabras: «Infecta con tu negra baba a una de las hijas de Cécrope. Es necesario; se trata de 785 Aglauro». Sin decir más, huyó apartándose de la tierra con el impulso de su lanza.

La Envidia, contemplando con mirada atravesada a la diosa que huía, dejó escapar un pequeño murmullo y se lamentó del éxito futuro de Minerva; coge el bastón erizado de espinas 790 y, cubierta de negras nubes, por donde avanza pisotea los campos en flor, quema la hierba y abate las amapolas que sobresalen[144], y contamina con su aliento los pueblos, las ciudades y las casas; finalmente ve a lo lejos la fortaleza de la Tritonia, re- 795 bosante de talentos y de riquezas y en festiva tranquilidad, y apenas contiene las lágrimas, porque no ve nada que las merezca[145]. Pero, una vez que ha penetrado en el dormitorio de la hija de Cécrope, cumple las órdenes y toca su corazón con la mano manchada de herrumbre, llena sus entrañas de espinosas zarzas, le insufla una nociva ponzoña y extiende por sus huesos un veneno negro como la pez, derramándolo en el interior 800 de sus pulmones. Y para que las causas del mal no se pierdan por espacios más amplios, coloca ante sus ojos a su hermana, y la afortunada boda de su hermana, y al dios bajo una hermosa

---

vinculación con lo exterior (la risa, el sueño). Impresiona el carácter a la vez activo y pasivo del sentimiento y resulta de lo más efectiva la reflexión final de que la Envidia atormenta a quien la experimenta.

[144] No nos convence la aguda sugerencia *(summa cacumina)* de TARRANT y preferimos, al igual que ANDERSON y BARCHIESI, la lectura tradicional; *cf.* BÖMER.

[145] Las observaciones de Ovidio suelen ser muy agudas. En este caso tiene el acierto de unir en un solo pensamiento la irreprochable perfección de Atenas y las lágrimas que está a punto de arrancarle a la Envidia. Esta hiperbólica capacidad para dar imagen a una idea abstracta, encontrando la exacta traducción concreta y visual de un concepto cultural complejo, pertenece al dominio de la metáfora. El símbolo visual transciende a su significado conceptual: Atenas hace llorar a la Envidia.

apariencia, y lo magnifica todo. La hija de Cécrope, irritada por todas estas cosas, es devorada por un dolor oculto, y gime 805 angustiada de noche, gime angustiada de día, y se deshace la desdichada en lenta consunción, como hielo herido por incierto sol, y no menos lentamente se consume por los bienes de la afortunada Herse que el fuego cuando se alimenta con hierbas espinosas, que no dan llamas y se queman en una tibieza dura- 810 dera[146]. Muchas veces deseó morir para no ver tales cosas, muchas veces quiso contárselo, como un delito, a su severo padre; finalmente se sentó atravesada en el umbral para no dejar entrar al dios que llegaba. Mientras éste la llenaba de halagos y 815 ruegos y dulcísimas palabras, le dijo: «Desiste; no me moveré de aquí hasta que te haya despedido». El Cilenio dijo rápidamente: «Atengámonos a este trato», y abrió con su vara divina la puerta; pero cuando ella intenta levantar los miembros que flexionamos al sentarnos, no puede moverlos debido a su peso 820 inamovible. Lucha por alzarse con el tronco recto, pero la articulación de las rodillas está rígida, y el frío le recorre los dedos, y las venas palidecen al perder la sangre. Tal como se propaga extensamente un cáncer maligno que no tiene cura, haciendo que las partes sanas se sumen a las ya afectadas, así 825 un invierno mortal llegó poco a poco a su corazón y cerró las

[146] Merece la pena reparar en cómo se describen los sentimientos de los personajes en una mezcla de registros realistas y no realistas. Sentimientos poderosos, como la envidia, adquieren características físicas (muerden), son semejantes al hielo (se derriten) o a los arbustos espinosos que arden lentamente (se consumen poco a poco). El recurso a la comparación eleva el texto a un tono épico, comunicándole al sentimiento una transcendencia más allá del sujeto que lo experimenta y privándole del tono psicológico al que nos ha acostumbrado nuestra lectura de la novela realista. La envidia, de la misma manera que otros afectos, tales como el amor, tiene unos efectos tan devastadores sobre aquellos que la padecen que a los ojos de los antiguos no parecen brotar y ser propios de la psique humana. Por eso se les buscan explicaciones imaginarias y divinas.

vías vitales y los orificios respiratorios; y no intentó hablar, ni, si lo hubiese intentado, tenía camino para la voz; ya su cuello 830 era de piedra y su rostro se había endurecido; estaba sentada como una estatua exangüe[147]; y la piedra no era blanca; su mente la había contaminado.

Europa

Cuando el Atlantíada hubo castigado sus palabras y sus impías intenciones, abandona las tierras a las que da nombre Palas y se in- 835 ternó en el éter batiendo las alas[148]. Su padre lo llama aparte, y, sin confesar que la causa es su amor, dice: «Fiel mensajero de mis órdenes[149], hijo, no te demores, deslízate rápido como sueles habitualmente y dirígete

[147] Se transforma en piedra en la postura que había adoptado para defender la entrada. Ovidio relata el proceso de metamorfosis insistiendo en los detalles del sufrimiento de la joven: se asfixia, no puede hablar.

[148] La aventura de Mercurio en Atenas ha terminado en fracaso, notable por la forma en que se produce. En una primera fase, Mercurio, que ha sido rebajado por su comparación con un pájaro y ligeramente ridiculizado por comportarse como un joven lechuguino de ciudad, no aborda directamente a la amada, sino que necesita recurrir a un intermediario (el mensajero usando mensajeros). A continuación interviene Minerva: viene el impresionante episodio de la Envidia, que cobra gran interés en sí mismo, pero hace que casi nos olvidemos de la acción de Mercurio, ya que comunica al texto un tono ominoso y terrible. Y cuando infecta a Aglauro y ésta se opone al dios, los vínculos con la acción precedente se han hecho tan tenues que desaparecen del texto. En definitiva, la acción amatoria de Mercurio, tan cuidadosamente preparada al principio, desemboca en nada. Esto ya podía presagiarse cuando, de todas las cosas que podía ofrecer Atenas el día de las Panateneas, el texto sólo se detuvo en la ridícula figura de un dios que andaba de caza.

[149] Hay en Mercurio una cierta vocación transicional, una cierta inestabilidad o inacabamiento, de figura y propósitos cambiantes, a menudo en función de otros, lo que le permite encajar a la perfección en una trama tan abierta como la de las *Metamorfosis*.

a la tierra que mira a tu madre[150] desde nuestra izquierda (los nativos la llaman tierra de Sidón), y desvía hacia la costa el rebaño 840 real que ves pacer a lo lejos en una pradera de montaña».

Así dijo, y ya los novillos expulsados del monte se dirigen a la costa indicada, donde la hija del gran rey solía jugar acompañada de doncellas tirias[151]. No se llevan bien, ni habitan en la 845 misma casa la majestad y el amor[152]; dejando a un lado el pesado cetro, el padre y rector de los dioses, cuya diestra está armada con el triple rayo, que sacude el universo con un movimiento de cabeza[153], se reviste de la apariencia de un toro[154] y

[150] Maya, nieta de Océano y Tetis, había sido amada de Júpiter.

[151] El texto va acumulando referencias que permiten identificar a Europa, pero, como en el caso de Calisto, no da el nombre de la doncella.

[152] En el texto aparece *conveniunt*, y la *convenientia* es un concepto de estética literaria. En este caso se trata de la unión en una misma obra de dos temas, la majestad y el amor, con las consiguientes diferencias de altura literaria que connotan uno y otro. Aquí se debe conceder a la explicitud un valor programático.

[153] Ovidio tiene el propósito de resaltar el contraste entre el poder y el significado de Júpiter como padre de los dioses y su conversión en toro. Ya antes había efectuado una transformación de su amada en una vaca (Io) y él mismo se había convertido en una diosa, Diana, para seducir a Calisto. Por otra parte, Mercurio había sido comparado con un pájaro. Éstos son efectos rítmicos del texto ovidiano, motivos que quedan sueltos hasta que fraguan en una nueva figura. Pero el texto pretende que no pase desapercibido un paso decisivo: lo que supone metamorfosear al ser supremo en un animal. Es un rebajamiento físico, ético, estético y, tal vez, político. Porque Júpiter fue comparado con Augusto cuando presidía el *concilium deorum*.

[154] No hay que insistir en la carga simbólica que lleva la figura del toro como animal asociado a la fecundidad, ni es nuestro propósito detenernos en el zoomorfismo de los dioses como un estadio anterior a que fueran trasladados al cielo. Ovidio, en una época en la que la mitología se ve como un repertorio de historias entretenidas, esboza conexiones que muchos siglos después la antropología pondrá en claro y deconstruye interpretaciones neomitificantes como la virgiliana, explayando la contradicción que supone que el rector del mundo (garante de la moralidad y de los hados) adopte tan ruines disfraces para ejercer de adúltero.

850 muge mezclado con los novillos, y se pasea hermoso entre la hierba tierna. Es del color de la nieve que no han pisado duras plantas ni ha derretido el Austro portador de lluvia. El cuello es prominente por los músculos, la papada pende sobre los brazos; los cuernos son sin duda pequeños, pero tales que po-
855 drías apostar a que han sido hechos a mano, más transparentes que la gema más pura. En su frente ninguna amenaza ni mirada que inspire miedo; su expresión es pacífica. La hija de Agenor se asombra de que sea tan hermoso, y de que no represente ninguna amenaza, pero, aunque manso, teme tocarlo
860 al principio. Luego se acerca y ofrece flores a su blanco hocico. El amante disfruta y, hasta que llegue el placer esperado, le besa las manos; apenas puede ya aguardar el resto. Tan pronto juega y da brincos en la hierba verde como deja caer su níveo
865 flanco en la arena dorada; poco a poco le quita el miedo, tan pronto le ofrece el pecho para que lo palmee con su mano virginal, como los cuernos para que los enlace con guirnaldas recién tejidas. La doncella real, sin saber sobre quién cabalga, se atreve incluso a sentarse en el lomo del toro[155], cuando el dios,
870 poco a poco, desde la tierra y el seco litoral, lleva las huellas de sus falsas patas al agua poco profunda y desde allí se aleja un poco más allá y se lleva a su presa por la superficie mar adentro. Ella se asusta y mira la playa que ha dejado atrás a la fuerza, y se agarra a un cuerno[156] con la mano derecha, mien-

---

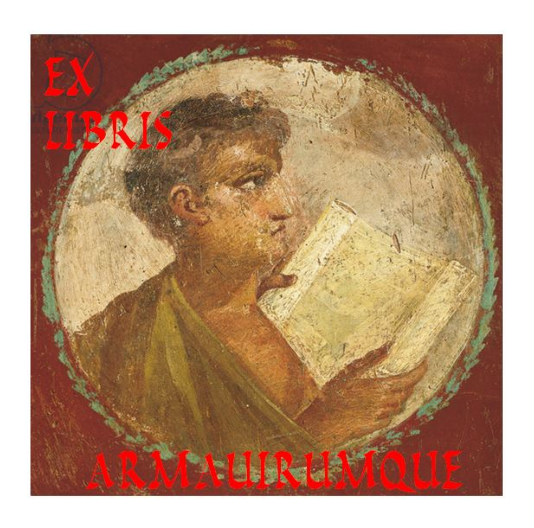
155 Hay todo un proceso de seducción que resulta enormemente cómico si pensamos que tras el toro se oculta el rey de los dioses.

156 Como es sabido, los rollos de papiro se enrollaban en torno a un vástago de madera *(umbilicus)*, de cuyos dos extremos sobresalían unas prominencias que se llamaban *cornua*. Leer un libro era «haberlo desenrollado hasta los cuernos» (MARCIAL, XI 107, 1). Cabe preguntarse si el autor ha deslizado aquí, bajo la figura de Europa agarrada al cuerno, una imagen del lector que, llegado hasta este final del libro, se pregunta qué va a venir a continuación; *cf.* WHEELER, *A Discourse...*, pág. 93.

tras deposita la otra en el lomo[157]; sus vestidos ondean temblorosos con la brisa.

---

[157] La figura de Europa, con una mano en los cuernos del toro y otra en su lomo, se había convertido en algo muy común en las representaciones pictóricas, los mosaicos y toda clase de artes plásticas, para no hablar de las literarias. Hay que destacar su función como uno de esos cuadros vívidos que se cuentan entre los recursos terminales que aprovechan los autores para concluir los libros. También hay que destacar la similitud entre este final y el del libro I. Ambos están relacionados con la idea de límite: Faetón viaja hacia el este, en sentido contrario al sol, y cruza los límites entre África y Asia; Júpiter, por el contrario, viaja hacia el oeste, entre Asia y lo que luego, por su rapto, llevará el nombre de Europa.



LIBRO III

Cadmo

Y ya el dios se había manifestado[1], dejando a un lado la engañosa apariencia de toro, y se encontraba en los campos dicteos[2], cuando el padre[3] de la joven raptada, ignorante de todo, ordena a Cadmo buscarla y le señala como castigo el exilio en caso de que no la encuentre, siendo en la misma acción piadoso y malvado. Después de reco- 5 rrer el universo (pues ¿quién puede descubrir los engaños de Júpiter?)[4], el Agenórida evita huyendo[5] su patria y la cólera de su padre, y consulta suplicante el oráculo de Febo, y le pregunta

[1] El eufemismo para la violación de Europa es similar al de anteriores ocasiones (Io, I 600; Calisto, II 433). Hasta ahora el poeta ha evitado detalles sobre los actos amorosos de Júpiter.

[2] Del monte Dicte, en Creta. En este caso no se nos informa de que el hijo que Júpiter engendró en Europa fue Minos, ni tampoco de la reacción de Juno al conocer la noticia. Éste era el guión al que nos tenían acostumbrados anteriores historias de Júpiter (Io y Calisto).

[3] No es ajeno a la costumbre narrativa de Ovidio, al menos en los relatos de Dafne e Io, volver a la línea narrativa del padre después de la violación de su hija.

[4] La respuesta a la pregunta sería Juno, que en este caso permanece inactiva; las consecuencias de la acción de Júpiter no conducen a la venganza de Juno, sino al exilio de Cadmo y la fundación de Tebas.

[5] *Profugus*, como antes *orbe pererrato*, recuerdan a *En.* I 2 y I 295. Aquí comienza una densa red de alusiones a la *Eneida* que será particularmente notable en este principio del libro III. Ambos relatos comienzan —precisamente

cuál es la tierra que debe habitar[6]. Febo responde: «Una vaca que
10 no ha soportado ningún yugo ni conoce la carga del curvo arado
te saldrá al paso en un lugar solitario; con ella como guía recorre
los caminos, y en el prado donde descanse, funda una ciudad y
llámala Beocia». Apenas había descendido Cadmo de la cueva
de Castalia cuando observa que una novilla sin guardián avanza
15 lentamente, sin llevar en el cuello ninguna señal de sometimiento. Se coloca detrás de ella, sigue sus huellas a paso lento y en silencio da gracias a Febo por haberle indicado el camino.

Tras pasar de largo los vados del Cefiso y los campos panopeos[7], la vaca se detuvo y, levantando hacia el cielo su hermosa
20 frente de largos cuernos, hendió el aire con sus mugidos y, mirando a los compañeros que la seguían, se reclinó y se tendió de costado en la hierba tierna. Cadmo da gracias, besa la tierra ex-
25 traña y saluda los montes y los campos desconocidos. Se dispone a hacer un sacrificio a Júpiter; ordena a sus sirvientes que vayan a buscar agua de una fuente de agua corriente para las libaciones. Había un bosque antiguo que ninguna hacha había violado, y en el centro una cueva con densa vegetación de cañas y mimbres, formando una bóveda baja con estructura de piedra,
30 donde brotaba agua en abundancia. Escondida en el antro estaba la serpiente de Marte, visible por su cresta de oro; sus ojos relucen como el fuego, todo su cuerpo está henchido de veneno; vibran sus tres lenguas, y tiene triple hilera de dientes. Cuando las
35 gentes provenientes de la nación tiria pisaron este bosque dando un paso desafortunado, y la vasija resonó al introducirla en el

---

en su libro III— con las andanzas de un exiliado que recorre el mundo buscando un lugar donde establecerse. El lugar, de acuerdo con los oráculos, será indicado por un animal tumbado en el suelo. Los dos héroes darán gracias a los dioses por el feliz cumplimiento de la profecía.

[6] Apolo aconsejaba sobre lugares donde establecer colonias, tanto en época histórica como en época mítica.

[7] De Pánope, ciudad de la Fócide, en el camino de Delfos a Tebas.

agua, la serpiente azulada asomó la cabeza desde el fondo del antro y dejó escapar un terrible silbido. Las vasijas se les resbalaron de las manos, la sangre abandonó sus cuerpos y un temblor súbito se apoderó de sus miembros paralizados. Ella retuerce sus 40 escamosos anillos de juntura flexible y se dobla de un salto formando un inmenso arco. Con más de la mitad de su tamaño erguido hacia las ligeras brisas, domina con la mirada todo el bosque, y su cuerpo es tan grande, si lo miras en conjunto, como el de la serpiente que separa las dos Osas[8]. Sin dilación, mientras 45 preparaban sus armas, o se disponían a huir, o mientras el propio miedo les impedía ambas cosas, se lanza sobre los fenicios; a éstos los mata de un mordisco, a aquéllos con sus enormes anillos, a estos otros con el veneno mortal de su aliento corrompido.

El sol, en lo más alto, había hecho ya muy pequeñas las sombras; el hijo de Agenor se extraña de la tardanza de sus compa- 50 ñeros y va en busca de sus hombres. Su manto era una piel arrancada a un león, sus armas una lanza de hierro refulgente, una jabalina y un valor más eficaz que cualquier proyectil. Cuando penetró en el bosque y vio los cuerpos muertos, y encima de ellos 55 al victorioso enemigo de enorme cuerpo, lamiendo con su lengua sanguinolenta aquellas heridas dignas de compasión, dijo: «Seré el vengador de vuestra muerte, fidelísimos compañeros, o seré uno más entre vosotros»[9]. Así dijo y, levantando con la diestra una piedra enorme, la lanzó con terrible esfuerzo. Empi- 60 nadas murallas de altas torres se habrían conmovido con su im-

---

[8] Se refiere de nuevo al Dragón, la constelación que rodea a las dos Osas. La hipérbole es evidente.

[9] Esta lucha de Cadmo con el dragón se representa en el coro de las *Fenicias* de EURÍPIDES (vv. 638-675), y también aparecerá en el coro del *Edipo* de SÉNECA (vv. 709-732). Aquí cumple una evidente función de prólogo antes de la fundación de una ciudad. Cadmo es el primer hombre que realiza una acción heroica en las *Metamorfosis* (no contamos a Faetón). Por lo tanto, el poeta tiene interés en resaltar este primer acto de heroísmo humano, que en este caso es una acción civilizadora.

pacto, pero la serpiente permaneció incólume, y, defendida por sus escamas como por una loriga y por la dureza de su negra piel, repelió el tremendo golpe con su pellejo. Pero con esa misma du-
65 reza no pudo vencer a la jabalina, que quedó clavada en el centro de la curva trazada por su flexible espinazo, e introdujo toda su hoja en las entrañas. Ella, enfurecida por el dolor, torció hacia atrás la cabeza, miró la herida y mordió el astil que tenía clavado;
70 moviéndolo hacia uno y otro lado con mucha fuerza, lo arrancó con dificultad de su espalda; sin embargo, la hoja quedó incrustada en el hueso. Entonces, al añadirse a su cólera habitual una causa reciente, su garganta se hinchó con las venas distendidas y una espuma blanquecina fluyó por sus fauces pestilentes; el suelo retumba arañado por sus escamas y todo el negro aliento
75 que sale por su boca infernal infecta y contamina el aire. Unas veces se enrosca en anillos que forman un círculo inmenso, otras se pone en pie más tiesa que una larga viga, ahora se desplaza con gran violencia, como un río crecido por las lluvias, y derriba
80 con el pecho los árboles que se le oponen. El Agenórida retrocede un poco, aguanta los ataques con la piel del león, y blandiendo la lanza rechaza las fauces que lo acosan; la serpiente se enfurece, hiere inútilmente la dura hoja y clava los dientes en la punta.
85 Y ya empezaba a manar la sangre de su venenoso paladar y manchaba con su salpicadura la hierba verde; pero la herida era leve, porque la serpiente se retraía al recibir el golpe, encogía el cuello herido y, retirándose, impedía que el arma se hundiese en la herida y no le permitía entrar más allá. Por fin el Agenórida, persiguiéndola sin cesar, la alcanzó en la garganta y empujó la punta
90 hasta que una encina le cortó la retirada, y su cuello quedó clavado al tronco[10]. El árbol se inclinó por el peso de la serpiente y el tronco gimió al ser azotado por el extremo de la cola.

[10] El desarrollo agonístico del combate es nítido, mostrando las habituales virtudes narrativas de Ovidio. Se abre con la elección de una arma inadecuada

Mientras el vencedor observaba el tamaño del enemigo vencido, se oyó súbitamente una voz (y no era fácil conocer su procedencia, pero se oyó): «Hijo de Agenor, ¿por qué contemplas la serpiente muerta? También a ti te verán reptando»[11]. Él, aterrorizado, hace tiempo que había perdido el color junto con la razón, y un miedo helador le había puesto los pelos de punta. De repente aparece su protectora Palas descendiendo por las auras del cielo, y le ordena remover la tierra y enterrar los dientes de la víbora, semilla de su futuro pueblo. Obedece, y cuando el surco se abrió bajo la presión del arado, esparce por el suelo como se le ha ordenado los dientes, semilla de hombres. Enseguida, ¡increíble!, la tierra empezó a removerse, y apareció entre los surcos la punta de una lanza, luego cascos ondeantes con crestas de colores, luego surgen los hombros y el pecho, y los brazos que cargan con las armas, y crece una cosecha de hombres portadores de escudos[12]. Igual que, cuando se levanta

95

100

105

110

—la piedra molar—, que es repelida por la armadura de la serpiente. El cambio de arma tiene más éxito y el héroe le inflige la primera herida. El reptil reacciona como los guerreros, arrancándose el dardo, y, como cualquier animal herido, intensifica su cólera. Viene luego un contraataque, con la consiguiente defensa del héroe, que retrocede ordenadamente, hasta que el monstruo comete el error de morder la punta de la lanza y de provocarse una herida. Cadmo acosa al animal y le clava la lanza, hasta convertir la ventaja parcial en definitiva. Un detalle exterior, pero importante, el árbol, pone fin a la escena. La considerable extensión del combate está en consonancia con su importancia funcional *(cf.* nota anterior).

[11] El poeta juega con la palabra *serpens*, «serpiente» y «que serpea», «que repta como una serpiente». De esta forma, la profecía resulta enigmática, y no explica con claridad que Cadmo vaya a convertirse en serpiente. Si consideramos su cumplimiento en IV 575-603, no se ven con claridad las razones por las que Cadmo ha incurrido en el desagrado de los dioses: ¿quizás por violar un bosque sagrado, o por haber roto algún otro tipo de tabú?

[12] Una diosa, Minerva, ayuda al héroe, como en tantas leyendas de fundación, haciendo que se olvide del presagio. A continuación se produce una metamorfosis de los dientes del dragón en guerreros autóctonos (nacidos de la tie-

el telón en las representaciones teatrales[13], aparecen las figuras mostrando primero el rostro, luego, poco a poco, el resto, hasta que, desplegadas con movimiento uniforme, quedan totalmente al descubierto y ponen los pies sobre las tablas[14]. Cadmo, aterro-
115 rizado por el nuevo enemigo, se disponía a tomar las armas. Pero uno de este pueblo que había criado la tierra exclama: «No las cojas, no te metas en guerras civiles»[15]. Y acto seguido hiere de cerca con su inflexible espada a uno de sus hermanos salidos de la tierra; él mismo cae por una jabalina arrojada desde lejos.
120 Tampoco el que le había entregado a la muerte vive más que él, y espira el mismo soplo vital que acababa de recibir. Con semejante ejemplo, toda la multitud enloquece y los hermanos súbitamente surgidos caen víctimas de su propia guerra e hiriéndose mutuamente. Estos jóvenes, a los que ha correspondido un tiempo de vida tan breve, golpeaban con el pecho aún tibio a su ma-
125 dre ensangrentada; sobrevivieron cinco, uno de los cuales fue Equíon[16]. Éste arrojó sus armas al suelo por consejo de la Tritonia, y solicitó y otorgó un pacto leal entre hermanos. A éstos

---

rra) y en el texto aparece una marca, *fide maius* («es más de lo que se puede creer»), que indica el milagro.

[13] El tipo de telón mencionado *(aulaeon)* se subía en lugar de bajarse al final de la obra, y estaba decorado con figuras que aparecían gradualmente, de la cabeza a los pies; *cf.* BEARE, *La escena romana*, págs. 247-248.

[14] Mediante esta comparación el autor está indicando, de manera sutil, que sus fuentes son teatrales.

[15] ¿Qué significaba la historia tebana para un lector romano? La serpiente (como en Roma la loba) daba origen al pueblo; el animal, como los dos gemelos, procedía o estaba consagrado a Marte; el fratricidio marcaba con sangre los orígenes de ambas ciudades. Quizás interpretaciones como esta de Ovidio ayudaron a establecer la analogía, pero el vínculo entre la historia de Tebas y la de Roma era firme por la época de Lucano y Estacio.

[16] Nombre que se relaciona con el griego *ékhis*, «serpiente». De él y de Ágave, una de las hijas de Cadmo, nacerá Penteo, cuya historia se relata en la parte final de este libro.

tuvo el huésped de Sidón como compañeros de trabajo cuando fundó la ciudad siguiendo las órdenes del oráculo de Apolo[17].

Ya se alzaba Tebas, ya podías dar la impresión de ser feliz 130 en tu exilio, Cadmo; te habían correspondido como suegros Marte y Venus[18]; además, la descendencia de una esposa tan importante, tantos hijos e hijas, y nietos ya crecidos, la prenda más querida[19]; pero sin duda hay que aguardar siempre el último día 135 del hombre, y ninguno debe ser considerado dichoso antes de su muerte y de las últimas honras[20].

Acteón

Tu primer motivo de pesar entre tanta prosperidad, Cadmo, fue un nieto al que le salieron impropiamente cuernos en la frente, y vosotros, perros, que os saciasteis con la sangre de vuestro amo[21]. Pero, si investi- 140

[17] Propia de las leyendas sobre la fundación de ciudades es la fusión entre auctóctonos y heteróctonos; de ahí que se subraye el carácter de *hospes* (forastero) de Cadmo. El hecho de que los autóctonos procedan de la siembra de los dientes viperinos quizás pretenda subrayar el elemento de salvajismo que desde sus comienzos acecha a la ciudad de Tebas, ejemplo negativo para otras ciudades por sus permanentes discordias civiles; recuérdense las de la casa de Edipo.

[18] Cadmo se casó con Harmonía, hija de Marte y Venus. De su matrimonio nacieron cuatro hijas, que desempeñarán un papel en los libros III y IV, y dos hijos.

[19] Ovidio no sigue aquí el orden genealógico cuando trata de la casa de Cadmo (*cf.* OTIS, *Ovid as an Epic Poet*, pág. 130). Las historias de los nietos aparecen en dos ocasiones antes que las de los hijos: Acteón antes que su tía Sémele y Penteo antes que su tía Ino. En cambio, compendios mitológicos como el de Apolodoro en su *Bibliotheca* siguen el orden cronológico habitual. Ovidio realizó sus alteraciones siguiendo un plan deliberado.

[20] Este pensamiento aparece en Heródoto, que lo atribuye a Solón, uno de los siete sabios. La ruina de una casa floreciente, especialmente la familia real de Tebas, era el tema trágico por antonomasia, y sin ninguna duda el autor pretendió dirigir las expectativas del lector en esa dirección.

[21] No se nombra a Acteón, sino que se dan pistas al lector para que lo iden-

gas a fondo, descubrirás que la culpa fue de la Fortuna, que en él no hubo delito, pues ¿qué clase de delito es errar el camino[22]?

Había un monte manchado por la sangre de animales diversos; ya el día en la mitad de su recorrido había hecho disminuir las sombras, y el sol estaba a la misma distancia de una y otra
145 meta, cuando el joven hiantio[23], con voz serena, se dirige a sus compañeros de aventura mientras vagan por bosques poco frecuentados: «Las redes y las armas están empapadas en la sangre de los animales, y el día ya ha sido bastante afortunado; cuando la siguiente Aurora, transportada en su carro de color azafrán,
150 traiga de nuevo la luz, reemprenderemos la tarea que nos hemos propuesto; ahora Febo dista por igual de ambas metas y agrieta los campos con su calor[24]. Cesad en la tarea que nos ocupa y re-

---

tifique. A semejanza de lo que ocurre en la tragedia, el lector conoce previamente las líneas fundamentales de la historia.

[22] Es decir, extraviarse. *Error* tiene un significado literal, «desviarse del camino, extraviarse», y otro moral, «equivocarse, cometer una falta». La discusión ovidiana tiene resonancias trágicas (téngase en cuenta el *tragicus error)* y parece especialmente adecuada en el prólogo de la historia. Existían diversas versiones de la historia de Acteón. Unas pretendían que había ofendido a Diana por desafiarla a cazar, o incluso por intentar violarla o, en todo caso, por profanar su santuario. Otras sostenían que Acteón había contemplado el desnudo de Diana de forma involuntaria. Ovidio toma partido por esta última versión y convierte la historia en un vigoroso relato de inocencia humana frente a la arbitrariedad e injusticia divinas. El autor actúa a la manera de un coro, preguntándose por el significado moral de las acciones divinas y humanas.

[23] Beocio.

[24] En los versos 144-145, en palabras del narrador, y en 151-152, en palabras de un personaje, se repite que el sol se encuentra en mitad de su curso. El lector atento recordará varios pasajes, I 592 (Júpiter e Io), II 417 (Calisto) y III 50 (Cadmo), en que el texto hace la misma indicación temporal. En todos ellos la hora del día, el máximo calor, desencadena o coincide con una acción violenta: Júpiter viola a Io, Calisto va a ser violada por Júpiter, Cadmo encuentra a sus compañeros muertos y tiene que matar a la serpiente.

coged esas redes llenas de nudos». Los hombres cumplen las órdenes e interrumpen el trabajo.

Había un valle densamente poblado de pinos y de aguzados cipreses, llamado Gargafia, consagrado a Diana, la del vestido 155 remangado; en un rincón apartado hay una cueva umbrosa, sin ornato artificial alguno; la naturaleza por sí misma había imitado al arte con su habilidad; pues había trazado un arco natural de piedra pómez y toba ligera. A la derecha canta una fuente 160 de aguas claras y transparentes, rodeada de un estanque amplio con márgenes cubiertos de hierba[25]. En este lugar la diosa de los bosques solía rocíar de gotas transparentes sus virginales miembros cuando estaba cansada de la caza. Al entrar allí entregó a una de las ninfas, la portadora de las armas, la jabalina, 165 el carcaj y el arco destensado; otra extendió los brazos para recoger la túnica; otras dos sueltan las ataduras de sus pies; más hábil que aquéllas, la Isménide Crócale le recoge en un moño los cabellos esparcidos en torno al cuello, aunque ella los llevaba sueltos. Néfele, Híale, Ránide, Psécade y Fíale cogen agua 170 en grandes recipientes y la vierten sobre ella[26].

[25] Sin establecer continuidad alguna con el pasaje anterior, el texto se entretiene ahora en la descripción de un *locus amoenus*. Sus elementos: bosque, gruta, fuente, márgenes cubiertos de hierba, son los canónicos. También contiene una reflexión metanarrativa sobre la imitación del arte por la naturaleza, que descubre la vocación de estos lugares para constituirse en escena o marco en el que va a suceder una acción espectacular. A su vez esta reflexión incita a los pintores a rivalizar con el artista literario en la escenificación de la narración; pocas historias han sido tan pintadas como la de Acteón. Por último, el bosque, la fuente y la gruta nos recuerdan al dragón matado por Cadmo al comienzo de este libro. En definitiva, el texto multiplica las señales explícitas (reflexiones previas del narrador) e implícitas (relaciones intratextuales del calor del mediodía y del *locus amoenus)* de que algo amenazador está en marcha.

[26] Toda la escena tiene un aspecto innegablemente augústeo. La señora de la casa reúne en torno de ella un ejército de siervas, cada una de las cuales se encarga de una misión específica. Lo menos natural de todo, en el sentido pro-

Y mientras bañan allí a la Titania en su fuente de siempre, hete aquí que el nieto de Cadmo, que ha dejado para más adelante el resto de su tarea, dando vueltas sin rumbo fijo por un
175 paraje desconocido, llega al bosque sagrado; eran los hados los que lo guiaban[27]. Nada más entrar en la cueva que rezumaba agua, las ninfas, al ver a un hombre desnudas como estaban, se golpearon el pecho, llenaron todo el bosque con sus aullidos re-
180 pentinos y, colocándose alrededor, cubrieron a Diana con sus cuerpos[28]; pero la diosa es más alta que ellas, y su cabeza sobresale por encima de las de todas. El color del rostro de Diana al ser vista sin ropa era semejante al que acostumbran a tener las nubes cuando las alcanza de lleno el reflejo del sol, o al color de
185 la purpúrea aurora. Aunque estaba rodeada por la turba de sus compañeras, sin embargo se puso de costado y volvió el rostro[29], y, aunque querría haber tenido a su alcance las flechas[30], cogió lo que tenía a mano, agua, y salpicó el rostro viril; y, ro-
190 ciando su cabellera con las vengadoras aguas, pronunció estas

---

pio del término, es que Diana no utiliza directamente el agua corriente, sino que se hace bañar como si estuviera en un escenario doméstico.

[27] La motivación para explicar la presencia del nieto de Cadmo allí es débil, pues no se indica ninguna razón plausible para que haya interrumpido su descanso. Sin embargo, todo cambia con la aparición del hado. La frase, empleada por Eneas a propósito de la introducción del caballo de madera en Troya *(En.* II 34), señala el poder del azar por encima de la voluntad humana.

[28] El punto de vista del texto no está en Acteón y sus reacciones, sino en las ninfas y las suyas. Esto acentúa la pasividad de Acteón y su condición de víctima inocente.

[29] Diana hace todo lo posible por esconder su desnudez, y un procedimiento para ello es ponerse de perfil. El cuadro de la National Gallery de Edimburgo *Diana sorprendida por Acteón* (Tiziano, 1556-1559) representa a la diosa en escorzo al tiempo que se la contempla frontalmente. Para hacerlo, el pintor desafía varias convenciones iconográficas.

[30] Según otras versiones de la historia, recogidas en algunos vasos griegos y en otro cuadro de Tiziano, *Muerte de Acteón*, de la National Gallery de Londres, Diana acabó con Acteón a flechazos.

palabras, que anunciaban la desgracia por venir: «Ahora puedes contar, si es que puedes contarlo, que me has visto sin vestidos». Y sin más amenazas, le pone sobre la húmeda cabeza los cuernos de un ciervo de larga vida, aumenta el tamaño de su cuello y aguza la punta de sus orejas, le transforma las manos 195 en pezuñas y los brazos en largas patas, y cubre su cuerpo con una piel manchada[31]. A ello añade también el miedo; el héroe hijo de Autónoe huye, y se asombra en plena carrera de su rapidez. [Cuando ve su rostro y sus cuernos reflejados en el agua[32]] intenta decir: «Desdichado de mí», pero no le salió ni una pala- 200 bra; gimió, y ésas fueron sus palabras; le corrieron las lágrimas por el rostro que no era el suyo; sólo permaneció su mente originaria[33]. ¿Qué hacer? ¿Volver a casa, al palacio real? ¿Ocultarse en los bosques? Aquello se lo impide la vergüenza, esto último, el temor. Mientras vacila, lo han visto los perros[34]; Me- 205 lampo[35] y el sabueso Icnóbates fueron los primeros en dar la señal con sus ladridos, Icnóbates de Gnosos, Melampo de raza es-

---

[31] La metamorfosis, a diferencia de lo que ocurre otras veces, se narra desde el punto de vista no del que la experimenta, sino de quien la ocasiona.

[32] TARRANT, siguiendo a Heinsius, suprime este verso, que ANDERSON mantiene; a favor asimismo de su autenticidad, *cf.* L. GALASSO, *Materiali e Discussioni* 57 (2006), pág. 115.

[33] El interés del texto y, por tanto, el punto de vista se desplazan ahora hacia las sensaciones de Acteón posteriores a la metamorfosis: velocidad, asombro ante su propio reflejo en el agua (como Io), intentos de tomar la palabra. Lo verdaderamente relevante de Acteón es que, como en el caso de Calisto y el de Io, conserva su mente humana bajo el cuerpo animal.

[34] Hasta ahora no habían aparecido en el relato. Recuérdese que existían varias versiones de la muerte de Acteón.

[35] Los perros llevan nombres griegos que se refieren a sus cualidades físicas, habilidades, procedencia, función, etc.; por ejemplo, Melampo significa «patas negras», e Icnóbates, «rastreador». Ovidio los emplea como muestras de virtuosismo métrico y técnico en general. También mantiene una compleja actitud con respecto al conocimiento del griego de su auditorio. Por ejemplo, a Icnóbates le añade la glosa latina de *sagax*, «fino olfato, sabueso», un adjetivo que hubiera

partana. Después acuden corriendo los otros, más veloces que el viento arrebatador, Pámfago y Dorceo y Oríbaso, todos arcadios, y el poderoso Nebrófono y el cruel Terón[36], con Lélape y 210 Ptérelas[37], valioso por su velocidad, y Agre, por su olfato, e Hileo[38], herido hace poco por un fiero jabalí, y Nape, concebida de un lobo, y Peménide, que seguía al ganado[39], y Harpía, acompañada por sus dos hijos, y Ladón el sicionio, de flacos costados, y 215 Drómade y Cánaque y Esticte y Tigre y Alce, y Leucón, de pelo blanco, y Ásbolo, de pelo negro[40], y el fortísimo Lacón, y Aelo, poderoso en la carrera, y Too, y la veloz Licisca con su hermano Ciprio, y Hárpalo, con su negra frente marcada por un lunar 220 blanco en el centro, y Melaneo, y Lacne, de cuerpo hirsuto, y, nacidos de padre dicteo pero de madre laconia, Labro, Argiodonte e Hiláctor el de penetrante ladrido[41], y otros que sería muy largo enumerar[42]. Esta jauría lo sigue hambrienta de presa por 225 rocas y peñascos y por peñas inaccesibles, por donde el camino es difícil, por donde no lo hay. Él huye por lugares por los que a

---

servido también para darle nombre. En ocasiones los poetas augústeos glosan los nombres propios griegos realizando figuras etimológicas diaglóticas: Pyrra es *flava*, «rubia», Lálage es *dulce loquentem*, esto es, «voz bonita, parlanchina».

[36] Terón es «fiera», por eso se le llama «cruel».

[37] «Alado».

[38] «Selvático».

[39] «Pastora», y de nuevo la glosa.

[40] Leucón y Ásbolo significan respectivamente «blanco» y «hollín».

[41] «Aullador» o «auxiliar del bosque» (RUIZ DE ELVIRA, vol. I, pág. 223). Ovidio opta por la primera etimología.

[42] Después de un catálogo de 35 perros, que recuerda cualquier enumeración épica similar (héroes, barcos, ninfas, otras divinidades), Ovidio, mediante la fórmula *quosque referre mora est*, llama la atención sobre su originalidad estructural y muestra su capacidad para anticipar las preguntas que puede hacerse el lector: «¿para qué tantos perros? ¿A qué viene este largo catálogo? ¿Es éste el lugar adecuado? ¿Qué significa esto?» *Cf.* J. CANTÓ LLORCA, «El catálogo de perros de *Metamorfosis* 3 206-225», en G. Hinojo y J. C. Fernández Corte, *Munus quaesitum...*, págs. 140-149.

menudo era él quien perseguía, huye, ¡ay!, incluso de sus propios criados. Querría gritar: [«Yo soy Acteón, reconoced a vuestro amo»]. Las palabras no responden a su voluntad[43]; el aire resuena con los ladridos. Melanquetes lo hiere el primero en el lomo, Terodamante es el siguiente; Oresítrofo se le engancha en la espaldilla (éstos habían salido más tarde, pero habían adelantado a los otros por los atajos del monte)[44]. Mientras retienen al amo, el resto de la jauría se les une, y le hinca los dientes. Ya no hay sitio para más heridas; Acteón gime y produce un sonido que, aunque no es humano, un ciervo no podría emitir, y llena con sus tristes quejas las montañas que le son familiares; con las rodillas dobladas en postura suplicante, como si estuviera pidiendo algo, gira su rostro mudo en todas direcciones, como si fuesen brazos[45]. Pero sus compañeros, ignorantes, instigan a la veloz jauría con los gritos acostumbrados, buscan con la mirada a Acteón, y, como si estuviera ausente, cada vez con más empeño llaman a Acteón (al oír su nombre vuelve la cabeza), y se lamentan de su ausencia y de que tarda en contemplar el espectáculo de la presa que se les ofrece[46].

230 235 240 245

[43] Diana, al efectuar la metamorfosis de Acteón en ciervo, había mencionado su capacidad para narrar (v. 193). El texto (vv. 201-202) ya había subrayado cómo Acteón había quedado privado de voz. Ahora, por primera vez en todo el relato, aparece el nombre de Acteón (v. 230), pero su dueño no puede pronunciarlo. La profusión y abundancia del relato al enumerar los nombres de los perros está en estrecha y elocuente relación con su laconismo y dificultad para hacer al héroe articular su propio nombre. La antítesis es evidente.

[44] Una vez más Ovidio se sirve de la glosa, pero esta vez con carácter funcional: «Oresítrofo» significa «criado en el monte», por lo que parece oportuno que conozca los atajos.

[45] El poeta traza un cuadro patético, pero los gestos fallidos, además de excitar la compasión, tienen un componente grotesco.

[46] El texto intensifica ahora los efectos paradójicos. El nombre tantas veces ahorrado en el resto del relato aparece ahora con profusión, en idéntica posición métrica. Acteón vuelve la cabeza cada vez que lo llaman, lo que produce un efecto distanciador, por increíble.

Él quisiera sin duda estar ausente, pero está presente; y quisiera sólo ver, no sentir las feroces hazañas de sus perros. Lo rodean por todas partes y, metiendo el hocico en sus entrañas, desgarran
250 a su amo bajo la falsa apariencia de ciervo; dicen que si su vida no se hubiese extinguido por las numerosas heridas, no se hubiera calmado la ira de Diana, la diosa del carcaj.

Sémele

Las opiniones no coinciden; a unos les ha parecido que la diosa fue más violenta de lo que es razonable, otros la alaban y consideran que estuvo a la altura de su austera virginidad; unos y otros encuentran razo-
255 nes[47]. Sólo la esposa de Júpiter, más que expresar si rechaza o aprueba, se alegra de la desgracia de la casa fundada por Agenor y transfiere el odio que le suscita la concubina tiria a los miembros de su linaje.[48] Además, una causa reciente se une a la

[47] Ovidio, entre muchas versiones, prefirió destacar la del castigo de un inocente —que, por cierto, retomó en *Trist.* II 105-110, aplicándoselo a sí mismo—. Este enfrentamiento del hombre con un designio de los dioses incomprensible y cruel tiene algo de trágico y es altamente apropiado para comenzar el relato de los males de la casa real de Tebas. Pero, además, la historia posee una gran potencia narrativa y visual, desde la escena del descubrimiento de Diana desnuda hasta su original demora —y suspense— en el catálogo de perros, para culminar con la paradójica muerte del hombre destrozado por su propia jauría a la vista de sus compañeros. Hasta ahora ningún castigo infligido a los hombres por los dioses (Licaón, Io, Calisto, Aglauro) ha ocupado tanto espacio ni tenido tanta potencia.

[48] La aparición de Juno facilita la cohesión argumental. En efecto, desde los dos primeros versos del libro, habíamos perdido de vista el rapto de Europa por Júpiter y los efectos consiguientes que provocaría en Juno. Ahora, la crueldad de Diana motiva los celos de Juno (OTIS, *Ovid as an Epic Poet*, pág. 130), con lo que ya sabemos que toda la familia de Cadmo, salida de Agenor, tiene un enemigo entre los dioses. Una historia épico-trágica de venganza comienza a tramarse.

anterior: está dolida porque Sémele ha sido fecundada por la 260
semilla del gran Júpiter[49]; mientras suelta su lengua disponiéndose a una fuerte discusión, dijo: «¿De qué me han servido tantas discusiones[50]? A ella es a la que tengo que atacar, a ella es a la que voy a destruir, si es que con razón me llaman Juno Máxima, si me corresponde portar en la diestra el cetro ornado de piedras preciosas, si soy reina, hermana y esposa de Júpiter; por 265
lo menos hermana. Pero, supongamos, mi rival se contenta con una relación furtiva y la afrenta a mi tálamo ha sido pasajera. Pues no, ha concebido, y eso es lo que faltaba; lleva en su vientre hinchado la prueba manifiesta de su delito y, cosa que yo he logrado a duras penas, quiere convertirse en madre sólo por Júpiter; tan gran confianza tiene en su belleza. Haré que esta con- 270
fianza la traicione; y no me llamo Saturnia si no se adentra en las aguas estigias hundida por su querido Júpiter»[51].

---

[49] Las relaciones entre Júpiter y Juno se ajustan a un paradigma narrativo que por su repetición se hace familiar (nunca mejor dicho) a los lectores: seducción por parte de Júpiter; venganza de Juno contra el propio Júpiter, su amante, el hijo que nace de ambos o alguno de los cómplices del asunto. A medida que avanzan las *Metamorfosis* el autor se detiene en diferentes fases del conflicto y las va desarrollando, cuidándose bien de insistir cada vez en diferentes aspectos. De Europa ha interesado el proceso de seducción, mientras que en el caso de Sémele se deja a un lado la seducción y se pasa al segundo estadio, la venganza de Juno.

[50] La cólera de Juno *(ira Iunonis)* y su indignación ante las infidelidades de Júpiter eran proverbiales en la tradición literaria grecorromana y había encontrado en la *Eneida* una adecuada representación. En la obra ovidiana, ya desde la violación de Io *(Met.* I 606-608), aparecen mencionados los *furta Iovis* («infidelidades de Júpiter»), mientras que en *Met.* II 424, a propósito de Calisto, Júpiter se refiere a los *iurgia Iunonis* («reproches de Juno»). En este pasaje la diosa se encuentra en una situación típica, en la que tiene que parecerse a sí misma, y el autor, consciente de ello como el lector, sabe que debe ejercitar el arte de la variación: variación frente a anteriores intervenciones de Juno en las *Metamorfosis* (intratextualidad) y frente a los monólogos de Juno en la *Eneida* (intertextualidad).

[51] La novedad de este castigo de Juno frente a anteriores ocasiones es que hará intervenir a Júpiter para su propio daño y el de su amante. La frase elegi-

Después de estas palabras se levanta de su trono y, oculta en una nube amarilla, se presenta en la puerta de Sémele; y no hace desaparecer la nube hasta que ha tomado el aspecto de una an-
275 ciana, ha puesto canas en sus sienes, ha surcado su cutis de arrugas, y sostiene sus encorvados miembros con paso tembloroso; también finge una voz de vieja, y es Béroe de Epidauro en persona, la nodriza de Sémele. Cuando, tras escuchar su conversación y hablar durante largo tiempo, surge el nombre de Júpiter,
280 la falsa Béroe suspira y dice: «Desearía que fuera Júpiter, pero me da miedo todo; muchos se han metido en un lecho casto bajo el nombre de un dios[52]. Y, además, no es suficiente con ser Júpiter; que te entregue una prenda de amor, si es que es el auténtico; pídele que te abrace a ti tan inmenso y tan imponente como
285 lo recibe la excelsa Juno, y que se revista antes de los atributos de su gloria»[53]. Con tales palabras había influido Juno en la ignorante hija de Cadmo; ella le solicita a Júpiter un don sin especificar. El dios le dice: «Escoge; no te encontrarás con una negativa; y para que tengas más confianza, sea además testigo la

---

da, las aguas de la Estigia, puede parecer impropia si se tiene en cuenta que Sémele morirá consumida por el rayo, pero Júpiter le había jurado por la Estigia a Juno en I 737 que nunca volvería a ocasionarle un dolor semejante. La fraseología, pues, es significativa de los tratos entre Júpiter y Juno.

[52] La falsa nodriza adopta una posición maliciosa, pero realista, que contaba en su favor con el apoyo de numerosas leyendas, obras teatrales, etc., que trataban del tema del fingido dios o de la paternidad falsamente atribuida a un dios.

[53] La trampa preparada por Juno desarrolla el tema de la majestad de Júpiter. A propósito del rapto de Europa (II 846), el relato ha tematizado la imposibilidad de que coexistan en una persona la grandeza y el amor *(maiestas et amor)*. Júpiter, en sus aventuras sobre la tierra, ha rebajado siempre su majestad por adoptar disfraces indignos de él. Pues bien, en esta ocasión Juno le prepara una celada logrando que se disfrace de sí mismo para, de esta manera, vengarse de él. El círculo de los engaños parece cerrarse cuando Juno repara en que la metamorfosis más incisiva es aquella en que el padre de los dioses adopta la forma correspondiente a su más noble función.

divinidad del torrente estigio, dios que atemoriza a los demás 290
dioses»[54]. Muy contenta con lo que será su desgracia, en exceso arrogante y ya próxima a la muerte por la obsequiosidad de su amante, dijo Sémele: «Entrégate a mí con el aspecto con el que sueles estar en brazos de la Saturnia cuando selláis la alianza de Venus»[55]. El dios intentó taparle la boca mientras hablaba, pero 295
sus palabras apresuradas ya se habían difundido por los aires. Lanzó un gemido; pues ya no se puede evitar que ella haya pedido eso, ni que él lo haya jurado. Así pues, muy apesadumbrado, ascendió al elevado éter y con un gesto reunió las nubes obedientes, a las que añadió lluvias y relámpagos mezclados con el viento, el trueno y el rayo del que no se puede escapar. Intenta, 300
no obstante, restarse fuerza hasta donde puede; y no se arma con el rayo con el que derribó a Tifeo, el de cien manos[56]; es demasiado cruel. Hay otros rayos más ligeros, a los que la mano de los cíclopes[57] dotó de menos crueldad, menos llama, y también me- 305
nos ira: los habitantes del cielo los llaman «arma de segunda»[58]; coge uno de ésos y entra en la casa de Agenor. El cuerpo de la mortal no soportó las turbulencias etéreas y se abrasó con su regalo de esponsales. El niño aún no completado es arrancado[59]

[54] Este imprudente juramento recuerda el del Sol a su hijo Faetón.

[55] Hay en Sémele la pretensión de un mortal de igualarse a un dios, por lo que comete pecado de *hybris*.

[56] Tifeo es uno de los *hecatonquires*, monstruos de cien brazos y con serpientes por patas, «distinto (...) de todos los demás gigantes, el más joven y el más terrible de todos» (Ruiz de Elvira, vol. I, pág. 223). Sobre el resultado de su guerra contra los Olímpicos, véanse *Met.* V 320-357.

[57] Elaboraban, junto con Vulcano, los rayos de Júpiter. La tradición ha transmitido los nombres de estos auxiliares de Vulcano, que al parecer nada tienen que ver con Polifemo; *cf.* Ruiz de Elvira, vol. I, pág. 99.

[58] La distinción entre las dos clases de rayos es totalmente ovidiana.

[59] Es la primera vez que vemos a Júpiter ocuparse directamente de las consecuencias de uno de sus *furta*, pues en el caso de Arcas, hijo suyo y de Calisto, sólo interviene cuando, ya adolescente, está a punto de dar muerte a su madre.

310 del vientre de su madre y cosido en el muslo de su padre aún inmaduro (si es digno de creerse); allí completa el tiempo de gestación. Su tía materna Ino[60] lo cría en secreto en su primera infancia; después es entregado a las ninfas de Nisa, que lo ocultaron en su gruta y lo alimentaron con leche.

Tiresias

315 Mientras en la tierra sucede esto, según la ley del destino, y la cuna de Baco, dos veces nacido, está a salvo, dicen[61] que Júpiter, expansivo a causa del néctar, dejó en ese momento a un lado sus graves preocupaciones y bromeaba relajadamente con Juno, también libre de cuidados, 320 diciendo: «Vuestro placer es sin duda mayor que el que corresponde a los machos». Ella lo niega. Deciden averiguar cuál es la opinión del sabio Tiresias; él conocía las dos caras del amor, pues había golpeado con su báculo los cuerpos de dos grandes serpientes mientras copulaban en un verde bosque, y a continua- 325 ción, ¡asombroso!, se transformó de varón en hembra y así pasó siete otoños[62]; al octavo las vio de nuevo y les dijo: «Si el poder del golpe que habéis sufrido es tan grande que transforma el

[60] Juno ejercerá una terrible venganza contra Ino por haber cuidado a Baco: *Met.* IV 416 ss.

[61] El poeta subraya que lo que sigue es una historia tradicional. La situación que esbozan entre Júpiter y Juno es de reconciliación, y el tono supone un vivo contraste con el anterior destino de Sémele.

[62] Tiresias cometió sin duda una equivocación relacionada con el sexo, al interrumpir la cópula de dos serpientes. La razón de que fuera transformado en hembra quizás haya que buscarla en otras versiones de la leyenda, donde se dice que golpeó a la serpiente de sexo femenino. Para la coherencia del relato también es importante señalar que ya Cadmo había matado a una serpiente consagrada a Marte y que eso le acarrearía un castigo. También se puede apuntar en esta línea que Tiresias, como Acteón, profanó un tipo de misterio relacionado con el sexo (castidad en Diana, copulación aquí).

sexo del agresor en el contrario, ahora os golpearé otra vez»[63]. Tras golpear a las serpientes volvió a su forma anterior y reapareció su imagen original. Así pues, asumiendo el papel de árbitro del jocoso litigio, confirma las palabras de Júpiter; dicen que la Saturnia se ofendió más gravemente de lo razonable, de manera desproporcionada para el tema[64], y condenó los ojos del juez a la noche eterna. Pero el padre omnipotente (pues a ningún dios le está permitido dejar sin efecto las acciones de un dios), a cambio de la luz que le había sido arrebatada, le concedió conocer el futuro y suavizó su castigo con este honor. 330 335

Eco y Narciso

Este Tiresias, famosísimo en las ciudades aonias, daba respuestas irreprochables a la gente que se las solicitaba. La primera que puso a prueba la fiabilidad y la validez de sus predicciones fue la azulada Liríope, a la que en otro tiempo el Cefiso envolvió en sus meandros y, encerrada en sus aguas, la forzó. De su vientre grávido la her- 340

---

[63] Tiresias hace una conjetura que le capacita para ser un futuro adivino al establecer una relación de causa-efecto entre el golpe a unas serpientes y su transformación. ¿Golpea quizás inadvertidamente a la serpiente masculina y por eso se transforma en varón? De ser así, su conjetura sería incompleta: no es el golpe sin más el que transforma el sexo, sino que la metamorfosis es en macho o en hembra según se golpee a un animal de sexo masculino o femenino.

[64] Ovidio, cautamente, no ofrece su opinión, sino que se limita a reflejar la de otros. Los intérpretes modernos creen que la Saturnia podía tener razones suficientes para sentirse ofendida con la decisión de Tiresias. Pues parece que lo que se está debatiendo aquí no es una cuestión meramente biológica —sexo y placer—, sino la construcción social que se levanta sobre esa base: género. Y, desde una perspectiva de género, Juno refleja la situación de la sociedad grecorromana según la ortodoxia (pues no olvidemos que se trataba de la diosa del matrimonio): las oportunidades del varón para gozar del sexo son muy superiores a las de la mujer.

mosísima ninfa dio a luz un niño, ya entonces digno de ser ama-
345 do, al que llamó Narciso. Al preguntarle ella sobre él, si llegaría a ver los largos años de una vejez madura, dijo el adivinador del porvenir: «Si no llega a conocerse a sí mismo». Durante mucho tiempo parecieron vanas las palabras del augur; pero el final y los hechos las ratifican, y el tipo de muerte, y la novedad de su locura.

350 Pues el hijo del Cefiso había cumplido un año más de quince y podía pasar por niño y por joven; muchos jóvenes, muchas muchachas lo desearon[65]; pero ningún joven, ninguna muchacha lo tocó (tan terrible soberbia cabía en belleza tan tierna).
355 Mientras perseguía a unos asustadizos ciervos para atraparlos en sus redes lo vio una ninfa de hermosa voz, que no había aprendido a no contestar al que habla, ni a hablar ella primero, Eco, la que repite los sonidos. Eco era todavía un cuerpo, no únicamente una voz[66]; y sin embargo, utilizaba, parlanchina, su
360 boca del mismo modo que ahora, repitiendo de muchas palabras siempre las últimas. Esto había sido obra de Juno, pues, siempre que tenía posibilidad de sorprender a las ninfas en el monte yaciendo debajo de su Júpiter, Eco, muy prudente, entretenía a la diosa con largas conversaciones hasta que las ninfas
365 huyeran. Cuando la Saturnia se dio cuenta dijo: «Tendrás poco

---

[65] Ovidio reproduce casi al pie de la letra CATULO 62, 42, que se refiere a una flor símbolo de la virginidad; y en 355 de nuevo se hace eco de ese poema, en este caso del verso 44. El intertexto, aparte de recordarnos a la flor en que terminará convirtiéndose Narciso, indica la consistente preservación de su virginidad por parte del joven. También contiene notables efectos de eco literario: el verso 44 de Catulo 62 es casi una repetición del 42; los versos ovidianos son un eco de los catulianos. Estos efectos de eco intertextual e intratextual serán especialmente llamativos cuando se pongan en relación con la ninfa Eco.

[66] LUCRECIO, en su teoría de conocimiento, sostenía que la voz era corpórea, mientras que Ovidio juega con la paradoja de un cuerpo que se convierte en *vox*. La consunción de la ninfa Eco es el *aítion* para el nacimiento del fenómeno del eco; *cf.* PH. HARDIE, «Lucretius...», *Materiali e Discussioni* 20 (1988), pág. 77.

control sobre esa lengua por la que he sido engañada, y un limitadísimo uso de la voz». Y confirma sus amenazas con hechos; Eco solamente repite los últimos sonidos de las frases y reproduce las palabras que ha oído. En fin, vagaba Narciso por parajes apartados cuando lo vio y se enamoró; sigue sus pasos 370 furtivamente, y cuanto más lo seguía, más se inflamaba con la proximidad de la llama, del mismo modo que el vivaz azufre que impregna la punta de las antorchas arrebata las llamas que se le acercan. ¡Cuántas veces intentó aproximarse con palabras suaves y presentarle dulcemente sus pretensiones! Su naturale- 375 za se opone y no le permite empezar; pero ella está dispuesta a esperar algún sonido para repetirlo con sus propias palabras, cosa que sí le está permitida[67]. Y ocurrió que el muchacho, apartado del grupo de sus fieles compañeros, dijo: «¿Hay alguien ahí?», y Eco respondió: «Ahí». Él se asombra, lanza mi- 380 radas en todas direcciones, da grandes voces: «¡Ven!»; ella llama a su vez al que la está llamando. Él mira hacia atrás y, como no viene nadie, dice de nuevo: «¿Por qué huyes de mí?», y recibió como respuesta tantas palabras como pronunció. Él insiste y, engañado por el reflejo[68] de una voz que le respondía, dice: 385

[67] Al fin y al cabo está en la naturaleza del dialogismo que repitamos las palabras de otros (el lenguaje recibido de la sociedad), inscribiendo en ellos nuestro propio sentido. La enunciación por otro de la misma frase la convierte en otro enunciado. Este principio es particularmente relevante en poesía clásica, donde cada texto está lleno de palabras de otros (intertextualidad). Eco se convierte así en una figura del poeta, en el propio Ovidio, que en este pasaje está impregnado de convenciones y fórmulas verbales elegíacas.

[68] La palabra latina *imago*, a diferencia del griego *eíkon*, significa al mismo tiempo «reflejo de la voz» y «reflejo visual», por lo que es el término latino propio para nuestra palabra «eco». Sin duda alguna esta polisemia de *imago* facilitó la integración por Ovidio de las historias de Eco y Narciso. No se conoce ninguna fuente griega que uniera ambas historias, si bien existe una relación evidente entre la famosa historia de Hilas, otro joven que muere en una fuente, y la de Narciso. *Cf.* nota 84.

«Aquí, juntémonos», y Eco, que no respondería de mejor grado a ningún sonido, repitió «Juntémonos»[69]; y ella misma ayuda a sus palabras, y, saliendo del bosque, se disponía a rodear con sus brazos el cuello tan deseado. Él huye, y en su huida dice:
390 «Quítame las manos del cuello; prefiero morir a que goces de mí»[70]. Ella no repitió nada más que «que goces de mí». Despreciada, se oculta en el bosque y cubre su rostro avergonzado entre el follaje, y desde entonces vive en grutas solitarias. Pero su amor permanece, y aumenta con el dolor de verse rechaza-
395 da, y el sufrimiento que la mantiene en vela hace adelgazar su pobre cuerpo, la flacura arruga su piel, y toda la frescura de su cuerpo se evapora en el aire[71]. Sólo le quedan la voz y los huesos; la voz permanece; dicen que sus huesos se transformaron en piedra. [Desde entonces se esconde en la espesura, y no se
400 la ve en ninguna montaña; todos la oyen; el sonido es lo que pervive de ella.]

De este modo se burló Narciso de esta ninfa, y de otras nacidas de las aguas o de las montañas; antes también se había burlado de los amores masculinos. Por eso uno de ellos, despreciado, levantó las manos al cielo y dijo: «¡Ojalá se enamo-
405 re como yo, y ojalá que, como yo, no consiga lo que ama!». La

---

[69] Eco consigue dar un sentido diferente a las palabras que recibe, lo que debe considerarse como una reflexión del poeta sobre la actividad literaria: con sólo omitir alguna parte del texto recibido, un autor hábil es capaz de modificar su sentido. Por otra parte, asombra el poder imaginativo de Ovidio al (in)comunicar los personajes de Eco y Narciso. La ninfa es incapaz de expresar su yo si no es a través de otros (lo cual coincide, dicho sea de paso, con las teorías de Bajtín sobre el origen social del lenguaje: no hay un yo sin un tú); el joven es incapaz de salir de sí mismo —y por tanto de formarse como persona y de llegar a la madurez— porque no ha llegado a reconocer al otro.

[70] Narciso es un joven *superbus*, que comete el acto de *hybris* de despreciar el amor.

[71] La ninfa, como en tantas otras metamorfosis, convierte en literal el sentido figurado de una expresión y se consume de amor.

diosa de Ramnunte[72] asintió a estas justas súplicas. Había una fuente clara, cuyas transparentes aguas parecían de plata, a la que no se habían acercado los pastores, ni las cabras que pastan por el monte, ni ningún otro ganado; no la había revuelto ninguna ave, ningún animal, ninguna rama caída de un árbol. Estaba rodeada de hierba que se nutría de la humedad cercana, y 410 la vegetación no permitía que el lugar se calentase con el sol. Aquí se recostó el muchacho, cansado por el afán de la caza y por el calor, buscando la belleza del lugar y la fuente[73]. [Mientras ansía aplacar su sed, surge otra sed]; y mientras bebe, apa- 415 sionado al ver el reflejo de su belleza [se enamora de una esperanza incorpórea; cree que es un cuerpo lo que es agua][74]. Se admira a sí mismo y permanece inmóvil con el mismo gesto, como una estatua hecha de mármol de Paros. Se tiende en el suelo y contempla dos estrellas gemelas, sus ojos, y unos cabe- 420 llos dignos de Baco, dignos incluso de Apolo, y las mejillas im-

[72] Población situada en el Ática; se refiere a Némesis, diosa de la justicia, que solía castigar los excesos de orgullo *(hybris)*.

[73] Éste no es un *locus amoenus* cualquiera con sus habituales asociaciones de peligro. Las calmadas aguas del estanque no se limitarán a facilitar la destrucción del amante, sino que son el elemento clave en el que se desarrolla —se refleja— la totalidad de la historia. Hay elementos en la descripción del lugar, por ejemplo la falta de aves —*quem nulla volucris... turbarat*—, que recuerda la etimología del Averno —*aórnon*— defendida por VIRGILIO, *En.* VI 239, 242. La posterior función de la fuente, en la que Narciso se mirará interminablemente sin conseguir apoderarse de lo que ama, recoge algo de los suplicios del Averno, en especial el de Tántalo, que, sumergido en el agua, jamás logró saciar su sed.

[74] Algunos manuscritos y ediciones transmiten *umbra* en lugar de *unda*, lectura aceptada por TARRANT; *cf.* BÖMER. *Umbra*, aparte de «sombra», puede significar también «reflejo» y, desde luego, como *simulacrum*, «espíritu o espectro de ultratumba». De aceptarse esta lectura, las asociaciones del lugar con el Averno y del suplicio de Narciso con el de Tántalo se reforzarían; *cf.* PH. HARDIE, «Lucretius...», *Materiali e Discussione* 20 (1988), págs. 79-80.

berbes, y el cuello marfileño, y la hermosura de la boca, y el rubor mezclado con la nívea blancura, y admira todo aquello por lo que él mismo es digno de admiración. Se desea a sí mismo 425 sin saberlo, y el que ama y el amado son el mismo, mientras busca es buscado, y al mismo tiempo enciende la pasión y se abrasa en ella[75]. ¡Cuántos besos inútiles dio a la fuente mentirosa! ¡Cuántas veces hundió los brazos en el agua para apoderarse del cuello que veía, y no se atrapó en ella! No sabe lo que ve; 430 pero se abrasa por aquello que ve, y el mismo error que engaña a sus ojos los incita. Joven crédulo, ¿por qué tratas de alcanzar en vano fantasmas fugitivos[76]? Lo que buscas no está en ningún lugar; lo que deseas lo perderás al apartarte. Esa que ves es una imagen reflejada. Por sí misma no es nada; contigo ha venido y 435 se queda; contigo se alejará, si tú eres capaz de alejarte.

Ni la necesidad de alimento ni la de reposo puede apartarlo de allí; tendido en la umbrosa hierba contempla esa belleza

[75] Una serie de verbos en activa y pasiva muestran la extraña condición de Narciso, a la vez amante y amado. A semejanza de Eco, experimenta el amor a primera vista y permanece contemplando constantemente el objeto amado. La originalidad de Ovidio está aquí en adaptar para el autoerotismo de Narciso los términos y los conceptos desarrollados por los amantes de la elegía erótica.

[76] La voz latina *simulacrum*, que hemos traducido por «fantasma», tiene al menos tres sentidos. El primero, basado en *similis*, expresa la semejanza. Según la teoría del conocimiento epicúrea, los objetos despiden una especie de revestimiento superficial de sí mismos, formado por átomos más sutiles, y éste es el que impresiona nuestros sentidos en forma de imágenes verdaderas del objeto. Pero en *simulacrum* está también el verbo *simulo*, «imagen falsa que imita a la verdadera, ilusión». De estas falsas imágenes que, según Lucrecio, no corresponden a objeto real alguno, se deriva el tercer significado de *simulacrum*, «espíritu, espectro, fantasma de una persona muerta». Según Ph. Hardie, «Lucretius...», *Materiali e Discussioni* 20 (1988), pág. 73, la diatriba contra el amor, con la que concluye el libro IV de Lucrecio, sostiene que el amor opera con otro tipo de *simulacrum*, no en lo que se refiere al objeto real, sino en que lo sustituye falsamente por un objeto de deseo inalcanzable.

falaz sin saciar la vista, se muere por sus propios ojos; incorporándose un poco tiende los brazos hacia los árboles que lo rodean y dice: «¡Oh, bosques!, ¿quién ha amado con mayor sufrimiento? Vosotros lo sabéis, pues habéis sido oportuno escondrijo para muchos. ¿Acaso recordáis, cuando ya han pasado tantos siglos de vuestra vida, a alguien que, en tan largo intervalo, haya languidecido como yo? Me gusta, y lo veo; pero lo que veo y me gusta no lo encuentro (¡tan gran confusión se apodera del que ama!). Y lo que más me duele es que no nos separan mares inmensos, ni distancias, ni montañas, ni murallas con puertas cerradas: un poco de agua nos impide acercarnos[77]. Él desea ser abrazado; pues cada vez que aproximo los labios al agua transparente él intenta llegar a mí con su boca. Pensarías que se puede tocar; es mínimo lo que nos separa a los amantes. Seas quien seas, sal aquí, ¿por qué juegas conmigo, joven único[78]? ¿Adónde vas cuando te busco? Ni mi edad ni mi belleza son, sin duda, como para huir de mí; incluso las ninfas me han amado. Con tus gestos amistosos me das ciertas esperanzas: cuando extiendo los brazos hacia ti, tú los extiendes también, cuando sonrío me devuelves la sonrisa. También he notado tus lágrimas cuando yo lloro; a mi señal respondes con un gesto, y, por cuanto adivino por el movimiento de tu hermosa boca, me respondes con palabras que no llegan a mis oídos[79]. ¡Ése soy yo!, me he dado cuenta, y mi reflejo no me engaña; me consumo de amor por mí mis-

440 445 450 455 460

---

[77] Vuelve otro tópico de la elegía amorosa, el de la separación de los amantes: por mares, montañas, guerras, maridos celosos, puertas, etc., y Narciso lo aprovecha para señalar lo singular de su situación.

[78] La ironía de Ovidio es poderosa al llamar Narciso a su reflejo, a algo que debe su existencia física a otro, y que no puede ser sin él, *joven único*.

[79] De nuevo el recuerdo de Eco. Ella no podía devolver frases completas; Narciso también se ve condenado a interpretar un movimiento de labios y unas palabras que no le alcanzarán.

mo[80], provoco el incendio y lo sufro. ¿Qué hacer? ¿Suplicaré o
465 recibiré la súplica? ¿Y qué suplicaré ahora? Lo que ansío está conmigo; la posesión me deja desposeído. ¡Ojalá pudiera separarme de mi cuerpo! Deseo inusitado en un amante, quisiera que lo que amo estuviera ausente[81]. Y ya el dolor me agota las fuerzas, no me queda mucho tiempo de vida, me apago en la
470 flor de la edad. La muerte no me resulta insoportable, puesto que con la muerte cesará el dolor. Querría que tuviese más larga vida aquel al que amo. Ahora los dos corazones moriremos juntos en un solo suspiro».

Así dijo, y retornó en su locura a la misma visión, revolvió
475 las aguas con sus lágrimas y el estanque agitado le devolvió una imagen borrosa. Al ver que se marchaba gritó: «¿Adónde huyes? Espera, no abandones, cruel, a tu enamorado; permíteme que contemple lo que no puedo tocar, y que alimente mi desdi-

---

[80] Parece que existían dos versiones previas de la historia: una en que Narciso no se daba cuenta de su error y otra en la que se percataba de que la imagen reflejada no era independiente de él. Ovidio construye el monólogo dramático del personaje de forma que ambas fases se sucedan en el tiempo. El paso de la ceguera al conocimiento, el reconocimiento del error *(hamartía)*, que resulta característico en los héroes trágicos, no trae la salvación para Narciso, sino que precipitará su muerte. Hay aquí un juego con la ética intelectualista socrática o con las filosofías que, ante todo, urgen al conocimiento de la verdad. Ovidio ha construido una narración en la que realiza una inversión paradójica del oráculo de Delfos, privando a Narciso de una larga vida, precisamente porque se ha conocido a sí mismo; *cf.* v. 348. Este autoconocimiento lo ha realizado en un doble sentido: primero, al ver reflejada su figura en el agua de la fuente; segundo, al darse cuenta de que esa figura le pertenece.

[81] Narciso aspira ahora a una duplicación imposible. Ovidio, como siempre, deja ver su ejercicio del arte de la variación y lo conscientemente que explota los tópicos literarios. Ha construido a Narciso sobre el modelo de un amante elegíaco, sabiendo que las palabras y los conceptos conocidos, en una situación nueva y original como la de Narciso, cobran un significado también nuevo y paradójico. Por eso subraya la singularidad del amante que desea la ausencia de su amado.

chada locura»[82]. Mientras se queja, tirando del borde superior se arranca el vestido y se golpea el pecho desnudo con sus manos 480 de mármol. El pecho golpeado se cubrió de rubor, como suelen hacer las manzanas, que en parte son blancas, en parte enrojecen, o como la uva de coloridos racimos, que suele teñirse, cuando aún no está madura, de color purpúreo. Tan pronto como lo 485 vio en el agua de nuevo transparente, no lo soportó más; como suele derretirse la amarilla cera al ligero fuego y la escarcha matutina al tibio sol, así, extenuado por el deseo, se deshace y se consume poco a poco en su fuego oculto[83]. Y su color ya no es 490 una mezcla de candor y rubor, ni mantiene el vigor y las fuerzas, ni lo que hasta hace poco le gustaba contemplar, ni el cuerpo que una vez amó Eco. Cuando ésta lo vio, aunque airada y rencorosa, se compadeció, y cuantas veces el desgraciado joven decía «¡ay!» ella repetía «¡ay!» haciéndose eco, y cuando se golpeaba 495 los brazos con las manos, ella también reproducía el sonido del golpe. Éstas fueron sus últimas palabras mientras observaba la fuente según su costumbre: «¡Ay, joven al que en vano he adorado!». El lugar le devolvió otras tantas palabras; y cuando dijo 500 adiós, «¡Adiós!» dijo también Eco[84]. Él dejó caer su cabeza can-

[82] El amor de Narciso por sí mismo se ha convertido en locura. Nos encontramos en el mundo de la elegía latina, con un amante presa del *furor*, enfrentado a una fuerza que escapa a su control. El racionalismo epicúreo, derivado de la ética socrática, que propiciaba el conocimiento de uno mismo, ha fracasado. Al mismo tiempo, su previsión de que el objeto del amor es siempre inalcanzable y engendra frustración en el amante se ha revelado cierta. La paradoja de Narciso consiste en que no se trata de un amante cualquiera, sino de uno que se ha conocido a sí mismo.

[83] Consumirse de amor: esta misma formulación *caeco* (en Ovidio *tecto) carpitur igni* tiene uno de sus lugares canónicos en *En*. IV 2, a propósito de Dido. En Narciso, como antes en Eco, nos encontramos en vísperas de una metamorfosis, cuando el sentido figurado de una expresión se convierte en literal.

[84] El verso 501, *dictoque vale, «vale!» inquit et Echo*, podría ponerse en relación con VIRGILIO, *Buc*. VI 44: *ut litus «Hyla, Hyla» omne sonaret*. No sólo

sada en la verde hierba; la muerte le cerró los ojos, que aún admiraban la belleza de su dueño. (Incluso después de ser recibido en la morada infernal, se contemplaba a sí mismo en el agua
505 de la Estigia[85].) Sus hermanas náyades se golpearon el pecho, y ofrecieron a su hermano sus cabellos cortados; se golpearon el pecho las dríades; Eco hace resonar los llantos. Ya está dispuesta la pira, las teas cortadas y el féretro; pero el cuerpo no aparece en ningún sitio; en lugar del cuerpo encuentran una flor azafranada rodeada de pétalos blancos[86].

Penteo

510 La noticia de estos hechos había proporcionado merecida fama al adivino en las ciudades aqueas, y su prestigio como augur era inmenso. Penteo el Equiónida, que desdeña a los dioses[87], es el único entre todos

---

tienen en común el efecto eco en el verso (por más que Ovidio ya le añade el *aítion* de que existe gracias a la ninfa Eco), sino que la historia de Hilas, ahogado por las ninfas en una fuente, recuerda a la de Narciso.

[85] Que el amor persista más allá de la muerte tiene un antecedente claro en el famoso poema de PROPERCIO, II 19, que inspiró el soneto de Quevedo «Amor constante más allá de la muerte». El amante dice que allí, entre los seres de la Estigia, *semper tua dicar imago* (I 19, 10), «siempre dirán que mi alma [mi espectro, mi fantasma] te pertenece», donde, de paso, podemos observar la polisemia del término *imago*, que sin duda inspiró a Ovidio. Aparte, el hecho de que Narciso permanezca condenado a la misma locura que lo consumió en vida lo asemeja a alguno de los famosos suplicios infernales, entre ellos el de Tántalo, del que hemos hablado. La sombra *(umbra, imago)* de Narciso está condenada a seguir eternamente a su reflejo *(umbra)*.

[86] Su relación con la flor viene preparada intertextualmente por los versos 353-355, que remiten al símil de Catulo 62, 42, en el que la flor simboliza la castidad.

[87] Penteo es calificado de *contemptor superum*, el impío Mecencio de la *Eneida*, *contemptor divum*. Penteo, conocido por el drama de Eurípides, *Bacantes* (y quizás por las obras romanas de Pacuvio y Accio), es el rey de Tebas que

que lo desprecia, se ríe de las palabras proféticas del anciano y le echa en cara su ceguera y la desgracia de que se le haya arrebatado la vista[88]. El adivino, meneando la cabeza, que blanquea 515 por las canas, dice: «¡Qué feliz serías, si tú también llegases a estar desprovisto de esta luz, para que no vieses los ritos sagrados de Baco! Pues llegará el día, que yo auguro no lejano, en el que llegue aquí el nuevo dios Líber, hijo de Sémele; a menos 520 que lo consideres digno de que levanten templos en su honor, serás desgarrado en mil pedazos esparcidos por todas partes y contaminarás con tu sangre los bosques, y a tu madre y a las hermanas de tu madre[89]. Así sucederá; pues no considerarás al dios digno de culto y te quejarás de que yo, en medio de mi ceguera, haya visto demasiado». El hijo de Equíon lo echa a em- 525 pujones mientras dice tales cosas.

Sus palabras se cumplen fielmente, y se hacen realidad las respuestas del adivino; se presenta Líber, y los campos resuenan con aullidos de fiesta; una multitud acude corriendo, matronas y jóvenes casadas mezcladas con hombres, y el vulgo con la nobleza se dejan arrastrar a una celebración desconocida. «¿Qué lo- 530 cura, hijos de la serpiente, descendientes de Marte, ha confundido vuestra razón?»[90], dice Penteo. «¿Tanta fuerza tiene el bronce

se opone a la difusión del culto de su primo Baco. A su vez se subraya que Penteo es Equiónida, hijo de Equíon, uno de los cinco tebanos que procedían de los dientes de la serpiente (llamados en griego *spartoí*, esto es, «los sembrados»).

[88] Edipo es el gran ausente de la historia tebana de Ovidio. Sin embargo, los temas de la ceguera física y espiritual y la creencia en los oráculos y la adivinación están presentes a lo largo de todo el libro, por lo que diríamos que la más famosa de las leyendas de Tebas está siendo continuamente invocada *in absentia*.

[89] La madre y las tías de Penteo son las hijas de Cadmo. Así se vuelve a la línea narrativa de la familia de Cadmo, que es la primera del libro.

[90] Penteo subraya el lado salvaje de la ascendencia tebana: la serpiente hija de Marte, la siembra de los dientes, los *spartoí* surgidos de la tierra (*cf.* nota 87). Un auditorio romano no podía dejar de notar que ellos eran también descendientes de Marte.

que choca con el bronce, las flautas de curvado cuerno, los engaños mágicos, que a aquellos a quienes no aterrorizó la espada
535 guerrera, ni la trompa, ni el ejército que enarbola las armas, los van a vencer los gritos de mujer y la locura provocada por el vino, la grey obscena y los tambores huecos? ¿Cómo no asombrarme de que vosotros, ancianos, que después de haber viajado por el ancho mar asentasteis aquí vuestra Tiro, aquí vuestros penates fugitivos, permitáis ahora que sean conquistados sin lucha?
540 Y vosotros, jóvenes, edad más ardorosa y más cercana a la mía, ¿no os correspondía coger las armas en lugar de los tirsos, y cubriros con el casco en lugar de con coronas de hojas? Recordad, os lo ruego, de qué estirpe procedéis, y adoptad el valor de la serpiente, que ella sola destruyó a muchos. Ella pereció defendien-
545 do el manantial y el lago, pero vosotros debéis vencer para defender vuestro buen nombre. Ella entregó a la muerte a enemigos fuertes, vosotros rechazad a débiles, y conservad el honor de la patria. Si el hado impedía que Tebas estuviera en pie mucho tiempo, ¡ojalá las máquinas de guerra y los soldados destruyesen
550 sus murallas, y resonasen la espada y el fuego! Seríamos desgraciados sin culpa, tendríamos que quejarnos de nuestra suerte, no que ocultarla, y nuestras lágrimas no serían de vergüenza. Pero ahora Tebas va a ser tomada por un muchacho desarmado, a quien no agradan las guerras, ni las armas, ni montar a caballo,
555 sino las cabelleras empapadas de mirra, las suaves guirnaldas y los vestidos teñidos de púrpura y entretejidos con oro[91]. En un instante, con tal de que os mantengáis al margen, yo lo obligaré a confesar que ha usurpado un padre y que su culto es falso[92].

---

[91] La descripción de Baco contiene algunos rasgos del estereotipo del oriental: exceso de adornos para los cabellos, púrpura, que sugerían suavidad y afeminamiento. Que Baco se presente con rasgos de niño se consideraba también una ofensa para la virilidad guerrera que Penteo pretende evocar.

[92] Éste era uno de los cargos más repetidos contra Baco, que su ascendencia no era divina, que su padre no era un verdadero dios. Recuérdese que Baco

¿Acaso no tuvo Acrisio[93] valor suficiente para despreciar al falso dios y cerrarle las puertas de Argos cuando se aproximó, y en cambio a Penteo y a todos los tebanos los va a aterrorizar un forastero? ¡Id enseguida (esto ordena a los criados), id, y traed aquí encadenado al que los dirige!; ¡que la pereza no retrase el cumplimiento de mis órdenes!». Su abuelo, Atamante y el resto de sus parientes le lanzan reproches y se esfuerzan en vano por que no intervenga. Pero su rabia se hace más agresiva con las advertencias, se estimula, y crece al verse reprimida, y los intentos de moderación son contraproducentes. (Yo he visto discurrir un torrente con suavidad y moderado estrépito por donde nada estorbaba su curso; pero dondequiera que lo retenían troncos o rocas que impedían el paso, avanzaba espumoso e hirviente y más enfurecido por los obstáculos[94].) En ese momento vuelven cubiertos de sangre, y al preguntarles su amo dónde está Baco, dicen que no lo han visto: «Pero hemos capturado a un compañero y servidor del culto»; y entregan con las manos atadas a la espalda [a un hombre, de procedencia tirrena, en otro tiempo seguidor del culto del dios].

560

565

570

575

Penteo lo mira con ojos que la ira ha hecho temibles, y, aunque apenas puede aplazar el momento del castigo, dice: «Tú, que vas a morir y vas a servir de ejemplo a los otros con tu muerte, desvela tu nombre, el nombre de tus padres y tu patria, y por qué asistes a este culto nuevo»[95]. Aquél, sin ningún miedo, le

580

es el primero de los hijos de Júpiter de madre humana cuya historia es desarrollada con detalle en las *Metamorfosis*.

[93] Sobre Acrisio, el padre de Dánae, que tampoco consideraba a su nieto Perseo descendiente de Júpiter, véase IV 607-608.

[94] En su continua búsqueda de variaciones Ovidio consigue aquí una verdaderamente original, al introducir como experiencia propia un símil convencional, el del torrente cuya furia crece al encontrar obstáculos en su cauce.

[95] Propio de los dramas es que los personajes recién llegados, mensajeros u otros, pronuncien un largo discurso. Aquí Acetes se extiende cerca de ciento

dijo: «Mi nombre es Acetes, mi patria, Meonia, mis padres, gente humilde. Mi padre no me dejó campos que labrasen fuertes novillos, ni rebaños productores de lana, ni ganado vacuno
585 alguno; él también fue pobre, y se dedicaba a engañar a los peces con el sedal y el anzuelo, y a sacarlos con la caña dando coletazos. Su habilidad era su fortuna. Al transmitirme su habilidad me dijo: "Recibe las riquezas que poseo, sucesor y here-
590 dero de mi oficio"; y no me dejó nada al morir excepto el mar; eso es lo único que puedo llamar patrimonio. Después yo, para no quedarme pegado siempre a las mismas rocas, aprendí además a torcer el gobernalle de la nave con la dirección de mi mano, y marqué con mis ojos la estrella de la Cabra Olenia, que
595 trae la lluvia[96], y Taígete, y las Híades[97] y la Osa, y la casa de los vientos, y los puertos adecuados para las naves. Mientras me dirigía a Delos, me acerco por azar a la costa de Quíos, toco la orilla con ayuda de los remos de estribor, doy un ágil salto y piso la arena húmeda[98]. Allí pasamos la noche; la Aurora había
600 empezado a enrojecer el cielo; me levanto y mando que traigan agua fresca, y les muestro el camino que conduce a la fuente. Yo, por mi parte, observo desde una loma elevada lo que me promete la brisa, llamo a los compañeros y vuelvo a la nave[99]. "¡Aquí estamos!", dice Ofeltes, el primero de mis compañeros;

---

diez versos. Los lectores nos encontramos ante un discurso prolijo, en ocasiones innecesariamente detallista, que produce un cierto tedio por su premiosidad, como Penteo se encargará de poner de manifiesto una vez terminado.

[96] Amaltea. *Cf.* RUIZ DE ELVIRA, vol. I, págs. 224-225, nota 93.

[97] Taígete era una de las Pléyades; las Híades o «lluviosas» se encontraban a su lado. Ambas eran hijas de Atlas.

[98] Después de la fase inicial de la historia, en que se caracteriza al personaje, llega el momento singular, el «cierto día», en que comienza a anudarse la acción.

[99] Según los comentaristas, estas acciones describen a Acetes como capitán eficiente. Como narrador, resulta un tanto prolijo y lento.

según cree, ha encontrado un botín en el campo desierto, y trae 605
consigo por la orilla a un niño de hermosura virginal. Éste parece vacilar y seguirlo apenas, por ir cargado de sueño y de vino; observo su atuendo, su rostro y su andar; no veía nada que pudiese parecer humano. Me di cuenta, y se lo dije a mis com- 610
pañeros: "Me cabe la duda de qué divinidad habita en ese cuerpo, pero en ese cuerpo habita una divinidad. Quienquiera que seas, sénos favorable y asístenos en nuestros empeños; concede, además, el perdón a estos hombres"[100]. "Deja de rogar por nosotros", dijo Dictis, el más rápido en subir a las vergas más altas y en deslizarse agarrado a los cabos. Libis está de acuerdo, 615
y el rubio Melanto, vigía de proa, y Alcimedonte, y Epopeo, el que marcaba a los remos con su voz el descanso y el ritmo, el que levantaba los ánimos, y todos los demás; tan ciego es el afán de botín[101]. Yo dije: "No permitiré que se mancille este 620
barco con una carga sagrada; a mí me corresponde aquí el mando supremo". Y me interpongo en su camino. El más osado de todos, Lícabas, se enfurece; expulsado de una ciudad etrusca, pagaba con la pena de exilio un crimen terrible. Mientras le 625
hago frente, éste me agarra la garganta con su mano vigorosa, y me habría derribado y arrojado al mar si yo no hubiese resistido, aunque medio inconsciente, agarrado a los cables. La impía

[100] Ovidio está siguiendo aquí la versión del *Himno homérico a Dioniso*, aunque con ciertas modificaciones. Es característico de la técnica de imitación de Ovidio sugerir una situación similar a la de una obra determinada —las *Bacantes*, en este caso— y luego cambiar de modelo, introduciendo material de otra obra.

[101] *El Himno homérico a Dioniso* no nombra a los compañeros de Acetes. La descripción que se hace aquí de cada uno y de sus respectivos cometidos refleja la característica prolijidad del piloto (incluso en algún caso Ovidio juega con la etimología, por ejemplo, con el rubio Melanto, «Negrillo»). Lo importante de la escena, sin embargo, es que todos rechazan la advertencia del piloto y se niegan (como Penteo) a reconocer lo sagrado.

tripulación aprueba su acción. Entonces Baco (pues se trataba de Baco)[102], como si su sopor se hubiese disuelto con los gritos
630 y el conocimiento volviera a su cabeza lejos ya los efectos del vino, dice: "¿Qué hacéis? ¿Qué gritos son éstos? Decidme, marineros, ¿con ayuda de quién he llegado hasta aquí? ¿Adónde queréis llevarme?". "No tengas miedo", dijo Proreo, "y dinos en qué puerto quieres desembarcar; serás depositado en la tierra
635 que nos pidas". Líber dice: "Dirigid vuestro rumbo hacia Naxos; ésa es mi casa; para vosotros será una tierra hospitalaria". Juran en falso por el mar y por todos los dioses que así será, y me ordenan desplegar las velas de la nave adornada de colores[103]. Naxos estaba a estribor; pero, al orientar yo las velas ha-
640 cia estribor, "¿qué haces, insensato? ¿Qué locura te persigue?". "Pon rumbo a babor", dice Ofeltes sujetándome[104]; la mayor parte me indica con un gesto lo que quiere, otros me lo susurran al oído. Me quedé estupefacto y dije: "Que otro coja el timón", y me aparté del cumplimiento de mi deber al tiempo que de un
645 acto criminal. Todos me increpan, y la tripulación entera masculla amenazas[105]. Etalión, uno de ellos, dice: "Sin duda la salvación de todos nosotros está solamente en tus manos"[106], y me

[102] El narrador ha revelado la identidad de Baco, pero tanto en su primera aparición como ahora no ha avanzado ninguna circunstancia, aparte de su intuición, que permitiera identificarlo.

[103] La precisión con que se reproduce el diálogo entre el dios y la tripulación pretende describir la fidelidad del narrador a los hechos. El juramento en falso por otros dioses delante de un dios es subrayado por el piloto.

[104] La conjetura de TARRANT *(... persequitur?» retinens...)* mejora apreciablemente el verso 642; *cf.*, no obstante, L. GALASSO, «L'edizione...», *Materiali e Discussioni* 57 (2006), pág. 133.

[105] La confusa escena muestra cómo muchos de los presentes pretenden engañar al muchacho-dios diciendo una cosa en su presencia y otra distinta al piloto. La renuncia de Acetes a dirigir el barco subraya más la soledad del justo.

[106] El sentido de la frase es irónico, pero, como en muchas historias sagradas, alguien acierta inconscientemente con la verdad y no es creído o es inter-

sustituye y cumple mi función, y va en otra dirección dejando atrás Naxos. Entonces el dios, burlándose, como si acabase de percibir el engaño, observa el mar desde la curvada popa y, fin- 650 giendo que llora, dice: "No son ésas las costas que me habéis prometido, marinos; no es ésa la tierra que yo he solicitado. ¿Por qué acción he merecido el castigo? ¿Qué gloria ganáis si, siendo jóvenes, engañáis a un niño, siendo muchos a uno solo?". Yo hace rato que lloraba[107]. La desalmada tropa se ríe de 655 mis lágrimas y surca el mar con apresurados remos. Te juro por ese mismo dios (pues no hay otro dios más eficaz que él) que lo que te cuento es tan real como inverosímil[108]; el barco se detiene en la superficie del mar como si estuviese en seco en el asti- 660 llero. Ellos, asombrados, insisten en azotar el mar con los remos, y despliegan las velas, e intentan avanzar por los dos procedimientos; la hiedra traba los remos, serpentea formando complicados nudos y adorna las velas con sus pesados corimbos. El 665 dios, con la frente rodeada de racimos de uvas, agita la lanza cubierta de pámpanos; a su alrededor yacen tigres y vanas imágenes de linces y fieros cuerpos de manchadas panteras[109]. Los hombres, sea por culpa de la locura o del miedo, se tiraron por

---

pretado de otra manera. En efecto, si los marineros hubieran seguido el rumbo de Naxos, no hubieran sido castigados por el dios.

[107] Hay algo chocante en esta narración en primera persona. ¿Cómo sabe el narrador que el dios se burla, si al mismo tiempo está en actitud de llorar? ¿Por qué llora él mismo si sabe que el niño es el dios y que se está burlando? Una primera respuesta es que lo ha reconstruido por lo que sucedió más tarde, y que su punto de vista de narrador no es el mismo que el que tenía en el momento de vivirlo. Sin embargo, a lo largo de todo el relato, el narrador muestra tener una percepción supranormal del fenómeno religioso, un exceso de fe o de *pietas*.

[108] Estas fórmulas son regulares en las narraciones de milagros contadas desde el punto de vista de un personaje común; *cf.* APULEYO, *Met.* I 14, 3. Recuerdan a las aretalogías helenísticas, que también difundían los milagros de dioses nuevos.

[109] Epifanía del dios. Aparecen los elementos acostumbrados del cortejo de Baco, la vid, la hiedra, los animales. Aquí se nos advierte que los animales son ilu-

670 la borda, y a Medón el primero se le empieza a poner el cuerpo negro y a arqueársele la espalda. Lícabas le dice: "¿En qué monstruo te estás convirtiendo?", y mientras hablaba, la boca se le hacía ancha, y la nariz curva, y la piel, endurecida, se le cu-
675 bría de escamas. Por su parte Libis, mientras quiere hacer girar los remos que se resisten, ve que las manos se le reducen a un pequeño tamaño, y que ya no son manos, ya puede llamárselas aletas. Otro, al intentar tender los brazos hacia los trenzados cables, no tenía brazos, y con su tronco sin miembros doblado ha-
680 cia atrás[110] saltó al mar; el extremo de su cola tiene forma de hoz, curvada como los cuernos de la media luna[111]. Saltan por todas partes y chorrean con abundantes salpicaduras y emergen una y otra vez, y vuelven de nuevo bajo la superficie, y juegan

siones, lo que nos plantea el estatuto de veracidad de su relato, pues no debemos olvidar que los lectores familiarizados con Eurípides podían pensar que se trataba del dios bajo otro disfraz. Los pocos que conocieran el *Himno homérico a Dioniso* notarían algunas diferencias: allí no narra un personaje, un león aparece representando al propio dios, y todos saltan al mar, transformándose en delfines.

[110] El término latino es *repandus*. Los gramáticos nos han transmitido el raro compuesto de aspecto épico *repandirostrum*, «de hocico recurvado» (hablando de focas), como perteneciente al tragediógrafo Pacuvio, autor de una obra titulada *Penteo*. Es posible que la larga intervención del marinero figurara en esta obra.

[111] En esta metamorfosis colectiva, como en la de las Helíades, la narración no se centra en una persona, sino que se eligen las partes del cuerpo de cada uno de los diferentes marineros y se va siguiendo de forma sucesiva su transformación. Podríamos comparar esta técnica con la de una cámara que seleccionara y enfocara un detalle de cada transformación, pero la traslación al registro visual despejaría un enigma que nos plantean las palabras del texto. Pues del primer marinero sólo se dice que se le pone el cuerpo negro y la espalda arqueada, tanto que al segundo le parece un monstruo (que ni él ni los lectores reconocen). Sólo cuando llegamos al cuarto se ha completado esta que llamaríamos metamorfosis por adición, y sólo entonces identificamos el animal con un delfín. Hay un evidente preciosismo (y cierto humor) en la manera de narrar que contrasta con la ingenuidad narrativa mostrada en otros momentos.

como un corro de bailarines, sacudiendo sus cuerpos juguetonamente, y expelen por sus anchas narices el agua que han tragado[112]. De los veinte de hace un momento (los que llevaba aquel barco), sólo quedaba yo. Aterrorizado[113] y helado, con el cuerpo temblando, apenas en mis cabales, el dios me tranquiliza con sus palabras[114]: "Sacúdete el miedo del corazón y pon rumbo a Día"[115]. Cuando llegué, me introduje †en el culto†, y asisto a los misterios báquicos». 685 690

Penteo dijo: «He prestado oídos a tus largas divagaciones para que mi cólera pudiese disminuir con la espera[116]. ¡Esclavos, agarrad a este hombre y arrojad a la noche de la Estigia su cuerpo lacerado por crueles tormentos». Inmediatamente retiran al tirreno Acetes y lo encierran en un recinto muy seguro, y, mientras se disponen la espada y el fuego, instrumentos crueles para la muerte que le ha sido destinada, dicen que las puertas se abrieron espontáneamente, y que espontáneamente las cadenas se deslizaron de sus brazos, sin que nadie las soltara[117]. 695

---

[112] La metamorfosis termina con juegos acuáticos de delfines que podrían figurar como decoración de un mosaico. El castigo del dios no tiene un aspecto terrorífico.

[113] Ésta es la reacción que cabría esperar de un espectador de la historia y no ese brillante colofón descriptivo con el que termina.

[114] También se despeja el enigma, para algún tipo de lectores, sobre la identidad del narrador. Él y el dios son diferentes. Algunos autores sostienen, sin embargo, que Acetes es el propio Baco.

[115] Naxos; la isla estaba relacionada con Dioniso.

[116] Ovidio usa la palabra *ambages*, «rodeos, divagaciones», que ya Lucrecio y Virgilio habían aplicado a las historias largas y complicadas. Según Penteo, la finalidad del relato de Acetes era intentar que su cólera amainara. Ovidio, llamando la atención sobre la evidente prolijidad y morosidad del relato, coincide, desde luego, con la sensación del lector actual.

[117] Este prodigio, narrado rápidamente por Ovidio, sugeriría que el extranjero es algo más que un asistente al culto.

700 El Equiónida insiste, y ya no ordena que vayan, va él mismo al Citerón, elegido para celebrar los misterios, que resonaba con los cánticos y el grito penetrante de las bacantes. Como piafa fogoso el caballo cuando el que toca la trompa de guerra da la señal con el bronce resonante, y se acrecientan sus ansias de 705 luchar, de la misma forma el aire sacudido por prolongados aullidos conmueve a Penteo y su cólera se enciende de nuevo al oír el griterío. Aproximadamente en el centro de la montaña, rodeado de bosque por los extremos, hay un llano libre de árboles, que la vista abarca en toda su extensión; allí, mientras él ob- 710 serva el ritual con sus ojos profanadores, su madre es la primera en verlo, la primera en acudir en loca carrera, la primera en golpear a su Penteo, arrojándole el tirso, y en gritar: «¡Venid, mis dos hermanas! ¡A ese jabalí enorme que vaga por nuestros campos, hay que matar a ese jabalí!». Corren, todas contra uno, la 715 furiosa muchedumbre; se juntan todas y persiguen con sus gritos[118] a Penteo, que ya tiembla, ya profiere palabras menos violentas, ya se echa la culpa, ya confiesa haber cometido un error[119]. Aun herido dijo: «¡Ayúdame, tía!; ¡que la sombra de 720 Acteón conmueva el ánimo de Autónoe!». Ella ignora quién es Acteón[120], y arranca la mano del suplicante; la otra mano es destrozada a tirones por Ino. El desdichado no tiene brazos que tender a su madre, pero mostrando los muñones de sus miembros arrancados dice: «Mira, madre». Ágave aulló al verlos, 725 agitó el cuello, movió su cabellera por el aire y, agarrando con

[118] TARRANT acepta la conjetura de Schepper *fremituque* para evitar la repetición del adjetivo *trepidum*; ANDERSON, en cambio, defiende *trepidumque* precisamente porque encuentra sentido a esa repetición.

[119] Momento trágico de la historia en que el personaje, mediante un acto de *anagnórisis*, se da cuenta de su error. No obstante, es demasiado tarde para salvar la vida.

[120] La repetición del nombre de Acteón convierte la semejanza de las muertes en tema narrativo y sirve para anudar la historia de la casa de Cadmo.

dedos ensangrentados la cabeza arrancada, grita: «¡Compañeras, esta victoria es obra mía!»[121]. No es más rápido el viento al arrancar las hojas dañadas por el frío otoñal, y que resisten a duras penas adheridas en lo alto de un árbol, que las manos nefastas al desgarrar los miembros de Penteo. Instruidas por tales ejemplos, las Isménides frecuentan los nuevos misterios, ofrecen incienso y cuidan de los altares sagrados. 730

[121] A diferencia de lo que ocurre en Eurípides, en el texto de Ovidio Ágave no llegará a caer en la cuenta de que lleva la cabeza de su hijo en vez de la de un jabalí.

LIBRO IV

Las hijas de Minias

Pero Alcítoe, la hija de Minias, decide no dar acogida al culto del dios, sino que, persistiendo en su imprudencia, asegura que Baco no es vástago de Júpiter, y sus hermanas comparten su impiedad[1]. Había ordenado el sacerdote celebrar un día festivo y que las esclavas y sus dueñas, liberadas de sus actividades, se cubrieran el pecho con 5 una piel, desataran las cintas de sus frentes, pusieran guirnaldas en sus cabellos y tomaran en sus manos los frondosos tirsos; había profetizado que la ira del dios ofendido sería cruel. Obedecen las matronas y las jóvenes casadas y dejan a un lado las telas, los cestillos de labor y la lana sin hilar, queman incienso y lo 10 invocan[2] como Baco, y Bromio, y Lieo, y el Ignígena, y el dos veces engendrado, y el único que tiene dos madres: se añade a

---

[1] Ovidio no especifica que las hijas de Minias son tres, ni que viven en Orcómenos, ciudad cercana a Tebas, donde encabezan una oposición contra el dios similar a la llevada a cabo por Penteo en Tebas.

[2] El himno a Dioniso es, por su brevedad y estructura, semejante a los himnos líricos, pero tiene precedentes de género épico en el *Himno homérico a Dioniso*. Ésta es una muestra más de la capacidad de la épica ovidiana para cruzar géneros: el dios trágico por excelencia, Dioniso, que tantas pruebas de su poder ha dado previamente, es invocado de una forma que lo aproxima a la lírica en el curso de una narración continua (épica) que devuelve a la épica (himno homérico) lo que de ella había partido.

estos nombres Niseo e intonso Tioneo y también Leneo, el sembrador de la amistosa uva, y Nictelio, y nuestro padre Eleleo, y
15 Yaco, y Euhan y los muchos nombres que además de éstos tienes, Líber, entre los pueblos helenos[3]; tú eres de juventud inmarcesible, tú, eterno niño, tú[4], el más hermoso que se puede ver en el alto cielo; cuando te alzas sin cuernos, tienes una cabeza virgi-
20 nal; por ti el Oriente ha sido vencido hasta donde la India de color oscuro ve sus aguas teñidas por el Ganges en su desembocadura[5]; tú sacrificas, venerable, a los sacrílegos Penteo y Licurgo, el de la doble hacha, y arrojas al mar los cuerpos tirrenos; tú aplastas los cuellos adornados por riendas de colores de los dos
25 linces uncidos al yugo; te siguen las bacantes y los sátiros y el viejo borracho que apuntala con un bastón sus temblorosos miembros y apenas puede sostenerse sobre el corvo lomo de un asno[6]. Por dondequiera que avanzas, suenan a un tiempo clamor de jóvenes y voces de mujeres, suenan los tambores batidos por las palmas de las manos[7] y los cóncavos bronces, y la flauta de

---

[3] Es propio del estilo de las plegarias que, tras una enumeración detallada de los nombres de la divinidad, se intercale una cláusula de precaución relativa a cualesquiera otros nombres que pudieran habérsele olvidado al adorador.

[4] También es característica de las plegarias la reiteración del pronombre personal de segunda persona (el *estilo-tú*, como lo bautizó la filología alemana) para enumerar las virtudes, los milagros o las hazañas del dios.

[5] TARRANT adopta, con dudas, la lectura *tingitur* en vez de *cingitur*; nosotros aducimos en apoyo intertextual el bien conocido pasaje de CATULO, 11, donde, al final de la primera estrofa, se refiere el poeta a las olas de la extrema India y, al final de la segunda, al Nilo, que tiñe *(colorat)* las aguas del mar donde desemboca.

[6] Esta pintoresca viñeta corresponde al viejo Sileno, que apenas podía seguir el cortejo de Baco debido a su habitual embriaguez.

[7] Ovidio hace una referencia precisa con *timpana palmis* a un pasaje de CATULO, 64, 261, donde se describe la música que acompaña al cortejo de Dioniso, que salvó a Ariadna para hacerla su esposa. No eran habituales los instrumentos que acompañaban a Baco ni la música que producían; de ahí la insistencia de los poetas en la peculiar flauta de madera de boj y en el tambor. La revolución que implicaba el culto dionsiaco era también una revolución musical.

boj con una larga fila de agujeros. Pacífico y propicio te piden las 30
Isménides que las asistas, y te adoran con el ritual prescrito. Sólo
las hijas de Minias, dentro de la casa, estropean la fiesta con su
inoportuna dedicación a las labores de Minerva: cardan la lana o
hacen girar con el pulgar los hilos o no dejan el telar y agobian de
trabajo a las esclavas. Una de ellas, estirando[8] el hilo con su fino 35
pulgar, dice: «Mientras otras descansan para asistir a rituales inventados, también nosotras, a quienes Palas, una divinidad mejor, retiene, aliviemos con una conversación entretenida la útil
actividad de nuestras manos, y aportemos cada una a las demás,
siguiendo un turno, un relato para nuestros oídos desocupados 40
que impida que se nos haga largo el tiempo». Aprueban sus palabras las hermanas y le encargan que sea ella quien comience a
narrar; ella piensa qué cosas de entre tantas —pues sabía incontables— les va a referir y se muestra dudosa sobre si narrar acerca de ti, babilonia[9] Dércetis, de la que creen los palestinos que,
tras cambiar de forma cubriendo de escamas sus miembros, re- 45
movió las aguas de los estanques; o si narrar más bien cómo su
hija, dotada de alas, pasó sus últimos años en blancas torres[10], o

[8] Al menos desde Calímaco, el vocabulario perteneciente al arte del hilado y del tejido se extiende metafóricamente al arte de la narración, hasta el punto de que términos como *deducere*, *deductus*, que ya figuran en el proemio de las *Metamorfosis*, se refieren a un tiempo a la delgadez del hilo y a la finura del canto. Esta reiteración de un término programático es particularmente oportuna, porque en este pasaje se introducen los primeros artistas humanos de todas las *Metamorfosis*. Ello da al poeta la ocasión de comportarse «reflexivamente», introduciendo comentarios sobre la actividad artística que facilitan al lector la comparación del tema, la estructura, el estilo o el significado de las narraciones intercaladas con las que él ofrece en nombre propio.

[9] De las tres metamorfosis que se cuentan sumariamente, dos tienen su localización en Babilonia.

[10] La hija de la babilonia Dércetis, otro nombre de la diosa siria Atargatis, era la famosa reina Semíramis. El texto se refiere a cómo se metamorfoseó en paloma y pasó sus últimos años en un blanco palomar.

cómo una náyade, mediante encantamiento y unas hierbas muy poderosas, transformó unos cuerpos juveniles en silenciosos pe-
50 ces, hasta que ella experimentó la misma suerte, o cómo el árbol que daba frutos blancos ahora los da negros por el contacto con la sangre. Esto le parece bien; como no es una narración conocida por el vulgo[11], la comenzó de esta forma, mientras la lana seguía saliendo tras sus hilos:

Píramo y Tisbe

«Píramo y Tisbe, el uno el más hermo-
55 so de los jóvenes, la otra la más distinguida de las doncellas que poseyó el Oriente, habitaban en mansiones contiguas en la excelsa ciudad que, según cuenta la tradición, Semíramis rodeó con murallas de ladrillos cocidos[12]. La ve-

[11] Ovidio niega que la suya sea una *vulgaris fabula*. No se han encontrado fuentes grecorromanas del relato, salvo en los nombres de los protagonistas, mientras que el propio poeta se encarga de subrayar su procedencia babilonia. Los dos nombres propios que aparecen en el relato, Semíramis y Nino, probablemente figuraron en el título de una novela griega; a este indicio interno hay que sumarle que la presencia de dos nombres, Píramo y Tisbe, al comienzo de la narración nos recuerda que prácticamente todas las novelas griegas que conocemos tienen título de hombre y mujer o mujer y hombre: Leucipa y Clitofonte, Habrocomes y Antía, Teágenes y Cariclea, Quereas y Calírroe, Dafnis y Cloe. Los relatos novelescos, pese a que muchos de ellos posean una notable sofisticación, eran considerados vulgares y apenas entraban en los cánones literarios. Con el uso de *non vulgaris* Ovidio se referiría al mismo tiempo a la impronta novelesca de su relato, que por ser tal gozaría de poca consideración, y a su carácter poco conocido, incluso inventado por él, que al menos a ese respecto satisfaría las exigencias calimaqueas de ser inaccesible al vulgo.

[12] Comienza la primera historia de amor humano de las *Metamorfosis*. Ya no se trata de dioses, ni tampoco de héroes o de reyes. Decididamente se trata de un nuevo comienzo —uno más—, y el autor quiere que se note: primeros artistas humanos, primera historia de amor humano, ambiente expresamente oriental.

cindad propició el conocimiento y los primeros pasos, el amor creció con el tiempo; también los esponsales se hubieran celebrado legalmente, pero lo prohibieron los padres; lo que no 60 pudieron prohibir es que ambos se abrasaran de amor mutuo hasta la locura. No tienen ningún cómplice; se hablan con gestos y por señas, y cuanto más se oculta, más arde el fuego oculto[13]. Rajada estaba por una fina rendija, que se había formado anteriormente, en el momento de la construcción, la pa- 65 red común a una y otra casa; ese defecto que nadie había notado durante largos años (¿qué no nota el amor?) fuisteis los primeros en verlo, amantes, y le abristeis camino a vuestra voz; seguras, a través de la rendija, solían pasar vuestras palabras acariciadoras con atenuado murmullo[14]. Muchas veces, 70 cuando se habían colocado, de este lado Tisbe y de aquél Píramo, y se habían escuchado el uno al otro el aliento de sus bocas, decían: "Odiosa pared, ¿por qué te opones a nuestro amor? ¿Tanto te costaría permitir que uniéramos nuestros cuerpos totalmente, o, si esto es demasiado, abrir un espacio para podernos besar? Pero no somos ingratos: confesamos estar en 75 deuda contigo, porque a nuestras palabras les ha sido permitido el paso hasta los oídos del amado". Tras decirse tales cosas en vano desde sus lugares separados, al caer la noche añadieron "Adiós", y cada uno dio a su parte de la pared besos que no iban a llegar al otro lado. Ya la Aurora siguiente había aparta- 80 do las luminarias de la noche y el sol había secado con sus ra-

[13] La extraordinaria belleza de los enamorados, el fortísimo amor mutuo, su juventud, la prohibición de los padres, son una conjunción de rasgos conocidos por los lectores de la novela sentimental griega. Suponemos que Ovidio tuvo conocimiento de ella, igual que lo tenía de las novelas cortas de tema procaz, las famosas milesias, según muestra en un conocido pasaje de *Tristes* II 413-414.

[14] La grieta en el muro es el detalle específico que singulariza la fábula de Píramo y Tisbe y la hace memorable. A partir de aquí comienza a urdirse el nudo de la narración.

yos las hierbas cubiertas de escarcha, cuando acudieron al sitio de costumbre. Después, tras haberse quejado largo rato con suave murmullo, deciden hacer el intento de engañar a los
85 guardias en el silencio de la noche y cruzar la puerta, y una vez que salieran de la casa, abandonar también la protección de la ciudad. Para evitar perderse mientras caminan por el ancho campo, deciden reunirse junto al sepulcro de Nino y ocultarse bajo la sombra de un árbol: allí había un árbol cargadísimo de níveos frutos, una morera muy alta, vecina de una helada fuen-
90 te[15]. Les place lo acordado; la luz, que les pareció que se marchaba muy tarde, se precipita en las aguas, y de las mismas aguas sale la noche. Tisbe, tras hacer girar hábilmente en la oscuridad los goznes de la puerta, abandona la casa y engaña a los suyos, y con el rostro cubierto llega hasta la tumba y se sienta
95 bajo el árbol convenido: el amor la volvía atrevida. Pero a la sazón se aproxima una leona, con sus fauces manchadas de sangre por la reciente matanza de unos bueyes, con la intención de apagar su sed en las aguas de la fuente vecina; la babilonia Tisbe la divisó de lejos a la luz de la luna y huyó con paso asusta-
100 do a una oscura cueva, dejando atrás en su huida el chal que se había deslizado de sus hombros. Cuando la cruel leona hubo calmado su sed con abundante cantidad de agua, al volver al bosque, desgarró con su boca ensangrentada[16] el fino manto hallado por azar sin su dueña[17]. Píramo, que había salido más

---

[15] Nino, legendario fundador de Nínive (aquí desplazado a Babilonia), también da nombre a una novela griega. Haríamos mal en ignorar las connotaciones literarias del nombre, sobre todo unido al de Semíramis, que apareció antes, porque aunque son nombres en principio histórico-legendarios, también sirven para denominar a personajes privados y referirse de este modo a protagonistas de novela.

[16] Si el agua de la fuente hubiera lavado la sangre del hocico de la leona jamás se hubiera producido la acción que da pie a la equivocación de Píramo.

[17] La soledad de la noche, la terrible fiera, la huida de la joven solitaria, su guarecimiento en una cueva, el detalle del chal perdido y desgarrado, son ele-

tarde, vio las inequívocas huellas de la fiera grabadas en el es- 105
peso polvo y palideció todo él; pero, cuando descubrió también la prenda manchada de sangre, dijo: "Una sola noche acabará con dos amantes; de éstos, ella fue muy digna de una larga vida: en cambio mi alma es culpable. Yo te hice perecer, pobre de ti, por haberte ordenado venir en la noche a un lugar 110
pavoroso y no haber llegado yo antes a él. ¡Descuartizad mi cuerpo y consumid mis entrañas criminales con vuestras salvajes dentelladas, vosotros, los leones que habitáis bajo esta peña! Pero es de cobardes desear la muerte"[18]. Recoge el chal de Tisbe y lo lleva consigo a la sombra[19] del árbol convenido, 115
y cuando hubo vertido lágrimas y besado la familiar prenda, dijo: "Ahora recibe también un chorro de nuestra sangre". Y hundió en su ijada la espada con la que iba ceñido y, sin un momento de pausa, se la arrancó moribundo de la abrasadora herida. Cuando quedó tumbado boca arriba, la sangre 120
sale a chorros, igual que cuando se raja una cañería de plomo defectuosa y con estridente pitido sale por la grieta un fino chorro de agua a presión, que rompe el aire con sus arremeti-

---

mentos que se suceden con gran economía de medios y comunican a la trama un aire aventurero. También contribuyen poderosamente a visualizar la acción: el árbol, la fuente y la gruta eran elementos recurrentes en los paisajes de Ovidio y en las pinturas paisajísticas de sus contemporáneos.

[18] La situación de la muerte aparente de uno de los dos amantes, con los consiguientes llanto y desesperación del otro, era uno de los *loci* característicos de la novela griega antigua. La teatralidad del suicidio de los dos amantes, que realizan con su muerte la unión que no pudieron celebrar en vida, recuerda entre otras cosas la tragedia de Romeo y Julieta. También nos remite a la pantomima, una subespecie teatral muy en boga en tiempos de Ovidio; se trata de un cuadro escénico de corta duración, que servía para reducir la antigua tragedia a sus aspectos más visuales y se solazaba en un dramatismo patético y superficial que complacía mucho al público.

[19] Es de noche. No es la única inconsistencia: no es lógico que reconozca la prenda de Tisbe, puesto que sólo se comunicaban por la grieta.

125 das[20]. Los frutos del árbol, con el rocío de la muerte, cambian de apariencia y se vuelven negros, y la raíz empapada de sangre tiñe de un color de púrpura las moras que penden del árbol[21].

»En ese punto, ella, sin habérsele quitado el miedo todavía, vuelve para no traicionar a su amante, y busca al joven con la vista y con el corazón, ardiendo en deseos de contarle el gran 130 peligro que acaba de evitar. Y cuando ve el árbol, reconoce, sí, su sitio y su forma, pero el color de sus frutos la llena de inseguridad: no sabe si es éste[22]. Mientras duda, ve cómo un cuerpo convulso se agita en el suelo ensangrentado; retrocedió levemente y con una cara más pálida que el boj se estremeció como 135 las aguas del mar, que tiemblan cuando roza su superficie un soplo de brisa. Pero cuando, tras un momento de vacilación, reconoció[23] a su amado, golpeó sus pobres brazos con sonoros golpes y, arrancando sus cabellos y abrazando el cuerpo amado, cubrió sus heridas de lágrimas, mezcló su llanto con la sangre,

---

[20] Para muchos, ya desde antiguo, la escena del suicidio de Píramo se malogra por la comparación con una cañería de plomo. Se subraya, en efecto, que la extravagante atención a la fontanería desvía la atención del contexto dañando irremisiblemente, con un toque grotesco, la atmósfera hasta entonces romántica y patética que el relato había conseguido. Sin embargo, cabe apuntar a LUCRECIO, IV como intertexto «realista» que subyace al ovidiano y señalar que en el final de ese libro, dedicado a la sexualidad, las imágenes de la sangre y el agua se aplican abiertamente a la eyaculación del semen, especialmente en los versos 1.049-1.053; en ellos se habla de los dardos de Venus y aparecen dos términos, *ictus* y *iaculatur*, similares a *eiaculatur* e *ictibus* del texto que nos ocupa.

[21] Una etiología milagrosa explica lo avanzado en los versos 51-52 sobre un árbol cuyos frutos cambiaron su color del blanco al negro.

[22] Tisbe vuelve al foco de la narración, treinta líneas después de haberse ocultado en la cueva, todavía atenazada por el miedo.

[23] Ovidio utiliza dos comparaciones. Si atendemos a la temporalidad del relato, las comparaciones no pertenecen propiamente al mundo narrado, sino al mundo de la narración, pero la demora que introducen se traslada desde el tiempo narrativo hasta el tiempo ficcional prolongando así la duración de la escena. Después, de una manera ya explícita, el personaje realiza una pausa momentá-

y, depositando sus besos en el helado rostro[24], gritó: "Píramo, 140
¿qué desgracia me ha dejado sin ti? ¡Píramo queridísimo, responde, tu Tisbe te llama: escucha y yergue tu rostro abatido!". Al nombre de Tisbe levantó los ojos cargados con el peso de la muerte y los cerró después de haberla visto. Ella, tras reconocer 145
su chal y ver la vaina de marfil de la que faltaba la espada, dijo: "Tu mano y tu amor te han perdido, desdichado[25]. También tengo yo una mano, fuerte para esto solo, tengo también amor: él me dará fuerzas para herirme. Seguiré tus pasos y dirán de 150
mí, desgraciada, que he sido de tu pérdida la causante y la compañera; y tú, a quien sólo la muerte podía arrancar de mí, ay, ay, ay, ni con la muerte podrás ser arrancado. Vosotros, muy desgraciados padres mío y suyo, considerad esta petición 155
que os hacemos ambos, y no tengáis a mal que sean enterrados en un mismo sepulcro aquellos a quienes un amor verdadero y la hora suprema unieron. En cuanto a ti, árbol que ahora proteges con tus ramas el desdichado cadáver de uno solo, y que inmediatamente vas a proteger el de los dos, conserva las se-

---

nea antes de proceder al reconocimiento. En resumen, pausa narrativa (propia del relato que Ovidio ha construido) y pausa en la acción (propia del universo diegético, de la historia en la que los héroes viven): la una refuerza y remite a la otra.

[24] En esta primera historia de amor entre mortales, Tisbe, en sus extremadas muestras de dolor y pasión, se muestra bien lejos de la impasibilidad que caracterizaba a los dioses ante la muerte de sus amados. Es en el trance de la muerte cuando tiene la ocasión de besar a Píramo por vez primera.

[25] Tisbe completa el reconocimiento *(cognovit*, 147), reparando en el chal y en la espada que acabaron con Píramo y reconstruyendo la cadena de causas y efectos. La triple insistencia de Ovidio en el verbo *cognovit* muestra su interés en inscribir al narrador en la estela de la tragedia, pese a que la Minieide se opone al poder de Dioniso. De esta manera, los primeros amores de los mortales poseen un desenlace trágico (o al menos patético), en consonancia con el marco que los introduce. Al mismo tiempo son unos amores virginales: las hijas de Minias mientan una y otra vez a la casta Minerva. Esta fusión de sensibilidades es característicamente ovidiana.

160 ñales de la matanza, y ostenta siempre frutos negros, acordes con el luto, conmemoración de la sangre de ambos". Así dijo y, ajustando la punta de la espada debajo del pecho, se dejó caer sobre el arma, caliente aún con la sangre del joven. Sin embargo, sus últimos deseos conmovieron a los dioses, conmovieron a los padres; pues la fruta, cuando ha madurado, pre-
165 senta un color negro, y los restos de la pira funeral descansan en una sola urna»[26].

Venus y Marte

Así acabó su intervención; medió un breve espacio de tiempo y comenzó a hablar Leucónoe; guardaron silencio sus hermanas. «También a este Sol, que todo lo gobierna con su luz celestial, cautivó el
170 amor; vamos a contar los amores del Sol. Es opinión común[27] que el primero que vio el adulterio de Venus con Marte fue

---

[26] Hay dos motivos que sobresalen por encima de los demás en esta escena final de Tisbe: por un lado está su deseo de que la metamorfosis en negro de los frutos del árbol perpetúe el recuerdo de los desdichados amantes; por otro, su petición a los padres de que, ya que la muerte los ha unido, que la sepultura no los separe. Pero otros dos motivos colaterales se entrelazan con estos dos y les dan su pleno sentido, el del reconocimiento y el de la unión primera y suprema. Mediante el reconocimiento, Tisbe deduce todo lo que ha pasado y se da cuenta de que ella ha sido causa involuntaria de la muerte de Píramo. Mediante el suicidio ella se une a su amante en una comunidad de destino de la que no habían gozado en vida. La habilidad retórica de Ovidio sabe dar animación al texto comunicándole en la conclusión un carácter memorable y una gran coherencia a base de concentrar los motivos que han estado dispersos a todo lo largo de la narración.

[27] La anécdota de los amores de Marte y Venus figura en lugar destacado en la *Odisea* de HOMERO (VIII 266 ss.), entre los relatos que se cuentan en la corte de los feacios, y es narrada también por OVIDIO en *El Arte de Amar* II 561-590, donde asegura que el relato es bien conocido *(fabula notissima)*; todo

este dios; pues este dios lo ve todo el primero. La acción le dolió y le indicó al marido hijo de Juno la furtiva ofensa a su lecho y el lugar de la ofensa. A éste se le fue la cabeza y dejó caer la obra que su hábil diestra sostenía; al punto fabrica con (175) la lima livianas cadenas de bronce, redes y lazos que podrían engañar a la vista (no vencerían a aquel trabajo los más finos hilos ni la tela de araña que cuelga de la viga más alta). Los hace sensibles al más fino tacto, a la menor presión, y los dis- (180) pone adecuadamente rodeando el lecho. Cuando esposa y adúltero se reúnen amorosamente en el mismo lecho, ambos quedan prendidos en plenos abrazos por el arte del esposo[28] y por las cadenas dispuestas de una forma recién inventada. Abrió el Lemnio[29] al instante las marfileñas puertas e hizo entrar a (185) los dioses. Aquéllos yacían vergonzosamente enlazados; y uno de los dioses, nada tristes, formula el deseo de ser puesto en vergüenza en esas condiciones; rieron los dioses[30] y durante mucho tiempo ésta fue la anécdota más comentada de todo el cielo.

ello alude a su larga tradición narrativa, y esto lo recoge aquí el verbo *putatur*, introductor de la llamada nota a pie de página alejandrina. El texto muestra por medio de ella que el relato que va a introducir tiene una larga tradición, por lo que no insiste en su novedad, sino en su notoriedad.

[28] La anécdota tiene desde sus orígenes un contenido moralizante: el dios al que su cojera hace ridículo, al verse engañado por esos dos representantes de la belleza que son Marte y Venus, compensa su inferioridad atrapándolos en una trampa y exponiéndolos a la vergüenza pública.

[29] Lemnos es la isla a la que fue a parar Vulcano cuando Júpiter lo arrojó del Olimpo por defender a su madre, Juno. Ovidio no ha mencionado todavía su nombre.

[30] La risa de los Olímpicos era uno de los rasgos que la tradición asociaba a esta anécdota, lo que permite establecer un fuerte contraste entre los amores humanos de Píramo y Tisbe, con final trágico, y estos amores divinos, de final feliz. Esta yuxtaposición de tonos narrativos opuestos es muy característica de Ovidio.

Leucótoe y Clitie

»Cobra Citerea una venganza que recuer- 190 de la delación y, actuando en reciprocidad, hiere con un amor igual al que hirió sus amores ocultos[31]. ¿De qué te aprovechan ahora, hijo de Hiperión, tu belleza y color, los rayos de tu luz? Precisamente tú, que abrasas todas las tierras con tus fuegos, te ves abrasado por un fuego desconocido; 195 y tú, que debes contemplarlo todo, miras a Leucótoe y únicamente en ella clavas los ojos que debes al mundo. A veces te levantas antes en el cielo de Oriente, a veces te precipitas más tarde en las ondas y prolongas las horas de los cortos días invernales por demorarte en su contemplación. Otras veces te 200 eclipsas: el trastorno de tu mente se transmite a tu luz y oscurecido aterrorizas los mortales pechos. Y no palideces porque se interponga la sombra de la luna, más cercana a la tierra: es tu amor quien te da este color[32]. Amas sólo a ésta; y no te retienen 205 Clímene o Rodo, ni la hermosísima madre de Circe de Eea, o Clitie, que, por más que despreciada, buscaba insistentemente tus abrazos y sentía una grave herida por aquel mismo tiempo[33]; Leucótoe te hizo olvidar a muchas: había nacido de Eurínome, la mujer más hermosa del pueblo de los perfumes. Pero una vez

---

[31] La delación que hace el Sol de los amores de Venus y Marte proporciona la motivación para el relato siguiente: Venus se venga del Sol haciendo que se enamore de Leucótoe.

[32] Ovidio aprovecha las enseñanzas de la escuela de retórica. Establecido un postulado, por irreal que sea (el Sol tiene características humanas y además es un cuerpo celeste), el autor se dedica a explorar las consecuencias que se derivan de ello: está enfermo del alma, la luz celestial desfallece y se eclipsa, etc. A esto lo llamamos *imaginación*. Y encontramos que Ovidio la posee en grado sumo.

[33] Catálogo de amadas del Sol: Clímene (*Met.* libros I y II); Rodo (epónima de Rodas); Perseis (madre de Circe); Clitie (v. 256 ss). Ovidio no distingue entre la esposa legítima del Sol, Perseis, madre de Circe, Eetes, Pasífae y Perses, y sus amantes Clímene, madre de Faetón y de las Helíades, y Rodo, madre de los Helíades.

que la hija creció, tanto como la madre había vencido a todas en belleza, así la hija a la madre. Su padre, Órcamo, fue rey de las ciudades aquemenias, y se cuenta en séptimo lugar entre los descendientes del antiguo Belo. 210

»Bajo el cielo de Hesperia están los pastos de los caballos del Sol: en ellos crece ambrosía en lugar de hierba. Ella nutre los cuerpos cansados por el servicio diurno y los recupera para el trabajo. Y mientras los cuadrúpedos pastan allí los alimentos celestiales y la noche cumple su turno, el dios entra en el deseado tálamo bajo la apariencia de Eurínome, la madre, y entre una docena de sirvientas contempla a la luz de una lámpara a Leucótoe estirando los finos hilos mientras da vueltas al huso[34]. Después que hubo besado a su querida hija como una madre, dijo: "La cosa requiere secreto: salid, esclavas, y no le quitéis a una madre la posibilidad de hablar a solas". Obedecieron y abandonaron la habitación; el dios, ya sin testigos, dijo: "Yo soy el que mido el largo año, el que todo lo veo, por quien ve todo la tierra, el ojo del mundo. Puedes creerme, me gustas". Siente aquélla pavor, y con el miedo, al aflojársele los dedos, se le cayeron la rueca y el huso. Hasta el temor la hacía más hermosa. Y aquél, sin dilación alguna, volvió a su verdadero aspecto y a su fulgor de siempre; la doncella entretanto, aunque aterrorizada por aquella visión que no esperaba, fue vencida por el brillo de la deidad y sufrió la violencia, sin proferir ni una queja[35]. 215 220 225 230

[34] Recuérdense los diversos disfraces de los dioses en sus distintas violaciones y adulterios y repárese en que ningún otro se atrevió a usurpar la apariencia de la madre; sólo Júpiter se le aproxima cuando adoptó la de la casta Diana para acercarse a Calisto (II 425).

[35] Volvemos a encontrarnos en las *Metamorfosis* con un dios violador. Recordemos que este relato viene a continuación del de Píramo y Tisbe, un caso de amor mutuo, mientras que aquí sólo se suaviza la violencia del suceso mediante la concisión con que se narra.

»Sintió celos Clitie (pues su amor por el Sol no había sido precisamente moderado) y, aguijoneada por el odio hacia la ri-
235 val, divulga el adulterio[36] y la delata[37] ante el padre en los peores términos. Aquél, fiero y salvaje, insensible a los ruegos de la muchacha, que, con las manos tendidas hacia el sol, decía: "Me forzó contra mi voluntad"[38], la entierra en un hoyo profundo y aña-
240 de encima gran cantidad de arena. El hijo de Hiperión deshace el túmulo con sus rayos y te abre un camino para que puedas sacar de la tierra el rostro. Pero tú ya no podías, ninfa, levantar la cabeza aplastada por el peso de la tierra y yacías con el cuerpo exangüe. Se cuenta que, después de los fuegos de Faetón[39], nada
245 vio más doloroso que aquello el conductor de los caballos voladores. Aun así, intenta ver si puede con la fuerza de sus rayos hacer retornar el calor de la vida a los helados miembros; pero, como el hado se opone a tamaña empresa, roció con oloroso
250 néctar el cuerpo y el lugar y, tras proferir muchas quejas, dijo: "Pese a todo, alcanzarás el éter". Al punto, el cuerpo bañado en celestial néctar se derritió y empapó la tierra con su olor; una vara de incienso, que había echado poco a poco sus raíces en la tierra, se elevó y rompió la tumba con su punta[40].

---

[36] El texto reproduce el punto de vista de Clitie, una mera amante del Sol, que sin embargo utiliza un vocabulario y unas pretensiones propias de esposa legítima, llamando amante *(paelex)* a Leucótoe y adulterio a lo que propiamente es una violación.

[37] La lectura de TARRANT, *diffamatamque,* es una conjetura de Heinsius que se aparta del texto de otras ediciones, que dan *diffamatumque.*

[38] El relato tematiza la desproporción entre el castigo infligido a la muchacha y la inocencia de quien ha tenido que sufrir una violación, destacando el salvaje comportamiento del padre y su falta de sensibilidad ante la hija, quien denuncia la responsabilidad de su agresor.

[39] De una manera peculiarmente ovidiana se aviva brevemente el recuerdo del episodio de Faetón, del libro II. Así se refuerza la sensación de un progresivo paso del tiempo.

[40] La metamorfosis se ofrece como sustitución tras los fallidos intentos por parte del Sol de traer a la vida el cuerpo de Leucótoe.

»En cuanto a Clitie, aunque el amor podía justificar su dolor, y el dolor la delación, el autor de la luz jamás volvió a verla, y puso fin a sus contactos amorosos con ella. Enfermó después de aquello, cediendo al amor de forma enloquecida, y, soportando las tempestades, permaneció sentada en el suelo noche y día, bajo la bóveda del cielo, desnuda, sin adorno alguno en los cabellos despeinados, sin tocar la comida y la bebida durante nueve días, alimentando sus ayunos con el rocío del cielo y con sus lágrimas, sin moverse del suelo; únicamente contemplaba la cara del dios mientras éste hacía su carrera, y volvía el rostro siguiéndolo. Cuentan que sus miembros se adhirieron al suelo, y su verdosa palidez transmitió a las hierbas una parte de su color haciéndolas exangües; por la otra parte es rojiza y una flor semejante a la violeta oculta su cabeza; ella, aunque está fijada a la raíz, se vuelve de acuerdo con su Sol y, aun transformada, conserva su amor»[41]. Había terminado de hablar, y el milagroso suceso había cautivado los oídos: unas niegan que hubiera podido ocurrir, otras recuerdan que los verdaderos dioses lo pueden todo, pero que Baco no está entre ellos[42]. 255 260 265 270

Sálmacis y Hermafrodito

Reclaman a Alcítoe, después que se callaron sus hermanas. Ella habló sin dejar de recorrer con la lanzadera los hilos de la tela fijada al telar: «Callo, por conocidos, los amores de Dafnis, pastor del Ida, a quien una ninfa, por irritación contra su rival, transformó en un peñasco (tan gran dolor abrasa a los amantes); y no hablo de cómo 275

[41] No sabemos cuál de las dos flores, el heliotropo o el girasol, pretende describir Ovidio; *cf.* BÖMER.

[42] En esta breve discusión sobre la veracidad de lo narrado se vuelve a negar la divinidad de Baco.

en otro tiempo, innovando las leyes de la naturaleza, existió Si-
280 tón el ambiguo, unas veces hombre y otras mujer. A ti también te paso por alto, Celmis, ahora de acero, otrora fidelísimo a Júpiter niño; y a los Curetes, nacidos de abundante lluvia, y a Croco, convertido con Esmílace en flores pequeñas: mantendré vuestra atención con el encanto de la novedad[43]. Aprended por qué tiene mala fama Sálmacis y por qué razón, con sus aguas
285 desvigorizantes, priva de la virilidad y afemina los cuerpos con los que entra en contacto. La causa[44] es oscura; las propiedades de la fuente son bien conocidas. Un hijo que dio a Mercurio[45] la divina Citerea fue criado por las náyades en los antros del Ida.
290 Su rostro era tal que podrías reconocer en él a su padre y a su madre; el nombre también lo sacó de ellos. Cuando cumplió quince años, abandonó los montes paternos y, dejando el Ida, que lo había criado, se gozaba en recorrer lugares desconocidos y en contemplar desconocidas corrientes, con una afición que alivia-
295 ba el cansancio. También visitó las ciudades licias y los carios, vecinos de Licia. Allí ve un estanque de aguas claras que permiten ver hasta el fondo[46]; no había allí cañas de los pantanos,

---

[43] La narradora insiste en su rechazo de las historias conocidas, como la del cabrero Dafnis, contada por Virgilio en las *Bucólicas*, y se apunta a los relatos novedosos, con lo que su programa también sigue la estética calimaquea, como el de sus hermanas. En efecto, la que sigue es una narración de causas, como las célebres *Aítia* de Calímaco, y de rebuscado desenlace, como muchos de los amores narrados por los poetas helenísticos e introducidos en Roma por los neotéricos.

[44] El relato se presenta como una etiología, una explicación de las causas míticas de un fenómeno natural de difícil comprensión.

[45] En la fábula de Marte y Venus hubo un dios, cuyo nombre no daba Ovidio, pero sí Homero, que expresó su deseo de ser sorprendido por los demás en la misma situación que Marte (*Met.* IV 187-188). Por ello hay entre este relato y el anterior un enlace implícito cuyo descubrimiento complacería a los lectores cultos de Ovidio.

[46] *Cf.* I 569, nota 104, y III 414, nota 73.

ni estériles algas o puntiagudos juncos: el agua es transparente; sin embargo, las orillas del estanque están circundadas de fres- 300 co césped y de hierbas perpetuamente verdes. Una ninfa lo habita, pero no es aficionada a la caza, ni de las que acostumbran a tender el arco o a competir en la carrera: la única de las náyades a la que no conocía la rauda Diana. Cuentan que con frecuencia sus hermanas le decían: "Sálmacis, toma la jabalina o 305 la pintada aljaba y solázate con la dureza de la caza". Pero ella no coge la jabalina ni la pintada aljaba, ni se solaza con la dura caza, sino que a veces baña el hermoso cuerpo en su fuente, en 310 otras ocasiones alisa sus cabellos con el peine del Citoro[47] y consulta en el espejo de las aguas qué cosas sientan bien a su belleza. Unas veces rodea su cuerpo con un vestido transparente y se tumba sobre las blandas hojas o las blandas hierbas[48]; a menudo coge flores[49]. Y estaba precisamente ocupada en eso 315 cuando vio al muchacho y, apenas le echó la vista encima, deseó poseerlo[50]. No obstante, no se acercó a él, por más que sintiera prisa en acercarse, sino que se arregló antes, revisó con cuidado su vestido y compuso su rostro hasta parecer, sin discusión, her-

---

[47] En el monte Citoro abundaba la madera de boj (CATULO 4, 13, *Citore buxifer*).

[48] Sálmacis difiere totamente de las ninfas típicas.

[49] En esa inocente actividad de coger flores se encontraba Europa cuando fue raptada por Júpiter, o, en el libro siguiente, V 391 ss., Prosérpina cuando fue raptada por Plutón. El relato envía una señal a sus lectores de que algo parecido a una historia de violencia amorosa (una violación o algo similar) está a punto de acontecer. Éste es uno de los efectos de que se narren historias similares, paisajes similares o actividades similares: que el lector dispone de un repertorio de esquemas narrativos repetidos que forma una reserva genérica sobre la que se entreteje la variación de cada historia particular. Lo singular se proyecta sobre lo que las *Metamorfosis* han hecho ya habitual. Como todo sucede en el seno del mismo libro, llamamos a este fenómeno intratextualidad.

[50] La variación consiste en que la ninfa es el sujeto de un violento deseo, a diferencia de los casos en que ella era el objeto: Dafne, Calisto.

mosa. Entonces, comenzó a hablarle así[51]: "Niño, digno como
320 ninguno de que te tomen por un dios; si eres un dios, puedes ser
Cupido; si eres mortal, dichosos quienes te han engendrado, feliz tu hermano, y afortunada sin duda tu hermana, si tienes alguna, y la nodriza que te dio el pecho; pero mucho más dichosa
325 que todos ellos, si tienes prometida a la que juzgues digna de las antorchas nupciales. Si ésta es real, tengamos mi placer a escondidas; si no existe, séalo yo y entremos a compartir el tálamo"[52]. La náyade guardó silencio después de esto; el rubor coloreó el rostro del muchacho (no sabe aún qué es el amor); pero
330 también en su rubor estaba hermoso. Tal es el color de las manzanas que cuelgan de un soleado árbol, o del marfil teñido, o de la luna cuya blancura se sonroja cuando resuenan en vano los bronces que van en su auxilio[53]. La ninfa le solicitaba insistentemente besos, aunque fueran de hermana, y ya le echaba las
335 manos al marfileño cuello, cuando él le responde: "¿Me dejas

[51] Todo el parlamento de Sálmacis procede de *Odisea* VI 149 ss. Allí el que habla es Ulises, y la receptora de sus palabras es Nausícaa. El héroe está en una situación comprometida, desnudo, recién salido de los peligros del mar, mientras que la joven, una doncella casadera, hija del rey, se halla jugando a la pelota con sus compañeras. Sus palabras son habilidosas, las que se espera del experimentado Odiseo en una posición difícil, y en absoluto tienen intenciones eróticas, sino que intentan procurarse ayuda buscando halagar a su interlocutor, más joven e inexperto. Quizás Ovidio quiso que retuviéramos este detalle: la mujer experimentada frente al joven virginal. Y quizás la desnudez de Odiseo nos recuerde que la ninfa solía estar semidesnuda, con sólo una gasa transparente cubriendo su cuerpo.

[52] Ulises se demora, lleno de habilidad y finura, en desearle a Nausícaa un buen esposo, una buena casa y amor mutuo; no tiene prisa en acabar porque no se siente aguijoneado por el deseo. La ninfa de Ovidio, por el contrario, no tiene en cuenta si el joven está casado o no y, después de un elaborado comienzo, da muestras de impaciencia terminando su charla de manera brusca.

[53] Se refiere a una costumbre consistente en tocar los platillos durante los eclipses de luna para auxiliar al astro en sus dificultades.

en paz o huyo y os dejo a ti y estos lugares?"[54]. Sintió temor Sálmacis: "Te dejo el sitio libre, foras-tero", dice, y luego, volviendo sobre sus pasos, finge alejarse sin dejar de mirar hacia atrás en ningún momento, y desaparece ocultándose en la espesura de arbustos, donde se agachó doblando las rodillas. Él, por su parte, como niño que era[55], y como alguien que no se siente observado 340 en un prado solitario, va de acá para allá, e invitado por el juego de las aguas baña las plantas de sus pies hasta los talones. Sin dilación, cautivado por la agradable temperatura de las aguas, despoja su tierno cuerpo de los suaves vestidos[56]. Entonces sí que le gustó de verdad a Sálmacis, que se abrasó de deseo por su des- 345 nuda belleza; arden también los ojos de la ninfa, iguales a la imagen de un sol radiante en toda su plenitud que se refleja en la superficie de un espejo. Apenas aguanta ni un momento, apenas puede ya aplazar su goce, ya desea abrazarlo, ya no se contiene, enloquecida[57]. Él, golpeándose el cuerpo con las huecas palmas 350

[54] El lugar *(loca)*, que aparece en la línea siguiente, es un elemento decisivo en la acción que se desarrolla. Ovidio, perfecto conocedor de la retórica, ya sabía que los *loci amoeni* estaban convirtiéndose en un tópico en las descripciones de su época y por eso hace hincapié verbal en ello refiriéndose a los *loca*. Con su característica autoconciencia narrativa desarrolla a fondo los *loci amoeni* hasta transformarlos en algo bien distinto y totalmente alejado del tópico: un lugar de violencia y amenaza; *cf.* nota 49.

[55] TARRANT, incorporando una conjetura de Heinsius, propone para este verso *ut puer et uacuis ut...* frente al *scilicet ut vacuis et...* de otros editores. 170

[56] La ninfa se esconde, lo que la convierte en *voyeuse*, en espectadora oculta; el muchacho juega como en un ballet o una pantomima en el espacio idílico hasta que finalmente se mete en el agua. Difícilmente se puede ser más sofisticado y más amenazador al mismo tiempo.

[57] El narrador crea tensión y suspense al yuxtaponer el sentido del tiempo del muchacho, dedicado a sus ociosos juegos, con las prisas de la ninfa, acuciada por la impaciencia y el deseo. Su incapacidad de contenerse se describe casi con las mismas palabras que se atribuyen a Júpiter en el rapto de Europa (II 863): *vix iam, vix cetera differt.*

de sus manos, rápidamente se lanza al agua y, estirando un brazo después de otro, brilla en las transparentes aguas como si alguien cubriera con un vidrio resplandeciente una estatua de mar-
355 fil o unos inmaculados lirios. "Hemos vencido, ya es mío", exclama la náyade y, tirando lejos todos sus vestidos, se mete en el agua. Lo agarra, mientras él se resiste, y le roba besos trabajosos, le echa mano por debajo y le toca el pecho contra su vo-
360 luntad, y lo abraza unas veces por este lado, otras veces por el otro. Finalmente, aunque el joven le hace frente y quiere escurrirse entre sus brazos, lo rodea como una serpiente a la que un águila real lleva colgada hacia las alturas (ella, suspendida, traba la cabeza y las garras del águila y con la cola rodea sus alas desplegadas)[58], como suele la hiedra entretejerse en los largos
365 troncos y como el pulpo retiene al enemigo que ha capturado bajo el agua tras lanzar sus tentáculos desde todas partes[59].

»Persiste el Atlantíada y le niega sus esperados gozos a la ninfa; ella aprieta, y, conforme estaba acoplada con todo su cuerpo,
370 dijo: "Por mucho que luches, malvado, no te escaparás; os pido, dioses, que ordenéis que ni un solo día se despegue éste de mí, ni yo de él". La petición encontró dioses favorables[60]; pues los

---

[58] En HOMERO, *Ilíada* XI 200 ss., un águila lleva a una serpiente por los aires. Se trata de un presagio, no de un símil. Naturalmente, gana el águila, que es el pájaro agresor, y la serpiente, la agredida. En Ovidio es la serpiente la que ataca, con una inversión de los roles del símil que se explica por la inversión de roles entre lo masculino y lo femenino (el agresor y el agredido habituales) que se produce en la narración de Sálmacis. La originalidad literaria señala también su originalidad en el manejo de los roles de género.

[59] El de la hiedra es un símil que se aplica al vínculo matrimonial; el del pulpo nos devuelve al medio acuático y parece especialmente apropiado para representar al joven que intenta zafarse del abrazo de la ninfa y salir a la superficie, mientras que ella persiste en una presión insoportable que lo retiene en el agua.

[60] Los comentaristas tienen buen cuidado en señalar que aquí se presenta la creación de un hermafrodita como resultado de una violación, no del consentimiento voluntario por parte del joven: en efecto, el relato refleja en este lugar úni-

cuerpos mezclados de los dos se funden, y una sola forma se les impone. Como uno que junta dos ramas bajo una única corteza, las ve crecer unidas y engordar al mismo tiempo, así, cuando sus 375 miembros se enlazaron en indisoluble abrazo, ya no son dos, sino una forma doble, de manera que ya no puede llamarse mujer ni tampoco muchacho, no se parece ni a una ni a otro y se parece a los dos[61]. Por tanto, cuando ve que las ondas en que se había sumergido como hombre lo han convertido en macho sólo a 380 medias, y que dentro de ellas se le han afeminado los miembros, tendiendo las manos, pero ya sin voz viril, Hermafrodito[62] dijo: "Conceded este deseo a vuestro hijo, oh, padre y madre, pues llevo el nombre de ambos; quienquiera que a esta fuente entre como hombre, que salga medio macho, y se afemine de repente 385 al entrar en contacto con sus ondas". Conmovidos los dos progenitores, dieron validez a las palabras de su biforme hijo y contaminaron la fuente con una sustancia impura».

Fue el fin de su relato[63]; pero todavía las hijas de Minias se afanan en el trabajo, desprecian al dios y profanan su festividad,

---

camente el punto de vista de la ninfa. Si se quiere interpretar la historia como muestra de la característica despreocupación por la teodicea que suele ser propia del autor, se debe recordar también que el fenómeno del hermafroditismo existía en la naturaleza, por lo que Ovidio no hace sino añadirle una explicación mítica.

[61] Se ha culminado la metamorfosis en hermafrodita. Naturalmente, no puede faltar una referencia al discurso de Aristófanes en el *Banquete* platónico, pero su intención es totalmente diferente.

[62] El autor pospone la introducción del nombre hasta el momento en que éste resulta funcional, cuando se adapta ya plenamente a las características del ser que ha nombrado. La fórmula *nomen habenti* es un marcador etimológico; *cf.* MICHALOPOULOS, *Ancient Etymologies in Ovid's Metamorphoses*, pág. 90. El texto latino utiliza términos como *semivir, semimas, biformis*, que se aplicaban a los eunucos, a los afeminados o a los seres de doble naturaleza como los centauros. Con la excepción de estos últimos, son fenómenos naturales cuya designación es extraída del repertorio de las caracterizaciones de género.

[63] El de la tercera hija de Minias que interviene; cabe preguntarse si estos relatos de mortales son diferentes de los que cuenta el narrador en su propio

390 cuando de repente invisibles tambores dejaron sentir su ronco estrépito, y resuena la flauta de recurvado cuerno y el tintineo de los platillos de bronce. Huele a mirra y a azafrán, y, suceso que supera lo creíble, comienzan a reverdecer las telas y a echar 395 hojas los tejidos colgantes hasta transformarse en hiedra; otros terminan en vides y los que hace un instante eran hilos se cambian en sarmientos; de la urdimbre sale el pámpano, la púrpura adapta su resplandor a las coloreadas uvas. Y ya el día estaba terminado y se aproximaba la hora que no se puede llamar os-400 curidad ni tampoco luz, sino la del confín de la dudosa noche con apenas la luz[64]. De repente pareció que el techo temblaba, y las lámparas de aceite ardían, y la casa se iluminaba con rojizos fuegos, y falsos simulacros de crueles fieras aullaban. Ya hace 405 tiempo que las hermanas se ocultan por la casa humeante y, dispersas por los rincones, evitan los fuegos y la luz. Y mientras buscan las tinieblas, una membrana se extiende por sus diminutos miembros y rodea sus brazos con alas sutiles[65]. Y las tinieblas no permiten saber por qué procedimiento han perdido su 410 antigua figura. No las elevan en el aire plumas, pero a pesar de todo se sostienen con alas transparentes y, al intentar hablar, les sale un son fino, adecuado a su cuerpo, y prolongan en un chi-

nombre. Todos tienen en común la unidad de lugar y tiempo, y la situación de enunciación; la duda es si existe entre ellos coherencia semántica, o si pueden ser disfrutados como relatos independientes; también cabe interrogarse sobre la adecuación entre los personajes narradores, tres devotas de Minerva, y las historias contadas, así como por su relación con Baco. La fábula de Píramo y Tisbe presenta un desarrollo trágico (elementos dionisiacos).

[64] Esta elaborada descripción del crepúsculo vespertino, que se prolonga a lo largo de tres líneas, tiene como finalidad evitar la palabra *vesper*, que será introducida al final del párrafo para justificar una etimología.

[65] Se entiende que las hermanas se reducen de tamaño, hasta poseer miembros diminutos, y que una membrana se extiende entre sus brazos y sus pies. El texto insiste más adelante en que los murciélagos no poseen plumas, aunque sí alas.

llido sus leves quejas; frecuentan las casas, no los bosques, y por odio hacia la luz sólo vuelan de noche, y reciben su nombre del crepúsculo vespertino[66].

Ino y Atamante

Entonces sí que se hizo famoso en toda 415 Tebas el nombre de Baco, y su tía cuenta por todas partes los enormes recursos del nuevo dios; de tantas hermanas era la única libre de penas, salvo las que le habían causado sus hermanas[67]. Tenía el ánimo rebosante de orgullo por sus hijos, su matrimonio con Atamante y por haber sido la no- 420 driza de un dios[68]: Juno la contempló, no pudo soportarlo, y hablando consigo misma se dijo[69]: «¿Pudo el hijo de una prostituta transformar a los marineros meonios y sumergirlos en el mar y entregar a la madre las entrañas del hijo para que las desgarra-

---

[66] El nombre latino del murciélago es *vespertilio*, y derivado de *vesper*, una formación analógica de su equivalente griego νυκτερίς, derivado de νύξ, noche: *cf.* MICHALOPOULOS, *Ancient Etymologies in Ovid's Metamorphoses*, pág. 176. La combinación de verbo y nombre *tenent... nomen* funciona como un marcador etimológico; *cf.* nota 62.

[67] Ovidio retoma la leyenda de la familia de Cadmo poniendo a prueba los conocimientos mitológicos del lector, ya que no nombra a la tía materna *(matertera)* de Baco ni a sus hermanas, ni las penas que le ocasionaron. Dos hijas de Cadmo, Autónoe y Ágave, vieron perecer a sus respectivos hijos, Acteón y Penteo, por acción de dos divinidades vengativas, Diana y Baco. La tercera, Sémele, experimentó la venganza de Juno por haber dado a luz a Baco como consecuencia de uno de los más famosos adulterios de Júpiter.

[68] Ino, la cuarta hija de Cadmo, había visto perecer a dos sobrinos y una hermana, y era la única de los descendientes de Cadmo que conservaba su familia intacta: de ahí su orgullo. El relato insiste además en que había sido la nodriza de Baco, con el fin de motivar la cólera de Juno contra ella.

[69] No cabe ninguna duda de que Ovidio está imitando aquí el modelo de la *Eneida*. Allí Juno tiene dos intervenciones decisivas en los dos momentos más notables de la trama, al comienzo de la acción absoluta del libro, *En.* I 37-79, y

425 ra y cubrir a las tres hijas de Minias con alas nunca vistas? ¿Y nada podrá Juno salvo llorar dolores no vengados? ¿Me conformaré con eso? ¿A esto solo se reduce nuestro poder? Él mismo me enseña qué hacer (también se debe aprender del enemigo)[70]. Y demasiado bien nos ha mostrado con la matanza de Penteo 430 cuánto puede la locura. ¿Por qué no aguijonear a Ino y hacerla recorrer en su locura los ejemplos de su familia?».

Hay un camino descendente[71] sombreado por fúnebres tejos; conduce a las infernales estancias a través de mudos silencios. La perezosa Estigia exhala allí nieblas, y las sombras de los muertos recientes y los espectros de los que han recibido se- 435 pultura descienden por él. La palidez invernal ocupa vastas ex-

---

al comienzo de la segunda mitad, cuando los troyanos están ya asentados en el Lacio y han hecho pactos con el rey Latino, *En.* VII 293-392. Virgilio tiene tal conciencia estructural que establece ecos verbales entre ambas intervenciones para resaltar el papel de Juno como contrafigura de Júpiter en la trama divina de la acción. Pues bien, Ovidio lo ha leído con tanta aplicación que hace intervenir a Juno en dos momentos, con sendos monólogos, en III 256 ss. y IV 416 ss., para provocar la venganza contra Sémele y la intervención de Tisífone contra la familia de Ino.

[70] Ésta es la parte más original del monólogo de Juno, el seguir los ejemplos de su enemigo. OTIS, *Ovid as an Epic Poet*, pág. 133, pretende que la Juno de Ovidio está realizando una parodia de Baco. Pero sus razones son más profundas, pues hay que buscarlas en su imitación de Virgilio. La Juno de Virgilio (libro VII) llama a Alecto desde el infierno y ésta provoca un delirio báquico en las mujeres de la familia de Latino. Pues bien, la Juno ovidiana, con mejores razones, aprende las tácticas de Baco para volverlas contra la propia familia del dios y provocar la destrucción del esposo y el hijo de Ino.

[71] *Est via declivis*, así comienza el texto latino, marcando por medio de la disposición de sus elementos *(est* + sustantivo) que se trata del comienzo de una écfrasis, una variante de la célebre fórmula virgiliana (y enniana) *est locus (En.* I 159). El camino de descenso a los infiernos, gracias a la obra de Virgilio, se había convertido en lugar común poético, y Ovidio es consciente de ello seleccionando los elementos que le interesan para dar colorido (en este caso falta de color) a las vastas estancias infernales.

tensiones llenas de abrojos, y las nuevas ánimas ignoran por dónde es el camino que conduce a la ciudad estigia, donde está la fiera corte del negro Dite. La ciudad tiene mil accesos, y puertas abiertas por doquier; y como el mar a los ríos de toda la tierra, así aquel lugar acoge a todas las ánimas, y no es pe- 440 queño para ningún pueblo ni nota que va creciendo la población. Deambulan las sombras exangües sin cuerpo y sin huesos, y unas frecuentan el foro, otras la residencia del déspota infernal, otras ejercen algunas habilidades, imitación de las que tuvieron en vida, ⟨...⟩ [contra otras se ejecuta el castigo que 445 les corresponde[72]].

La Saturnia Juno, abandonando el celestial alcázar, se rebaja a descender hasta allí (pues tanto le concedía a sus odios y a su ira)[73]. Tan pronto como penetró allí y gimió el umbral bajo el peso de su divino cuerpo, Cerbero levantó sus tres cabezas y 450 profirió a un tiempo tres ladridos. Ella llama a las hermanas hijas de la noche, poderoso e implacable numen. Estaban sentadas ante las puertas de la cárcel, cerradas con cerrojos de acero,

---

[72] TARRANT, que acepta una laguna señalada por BENTLEY después del verso 445, coloca entre corchetes cuadrados el verso 446, reconociendo las vacilaciones al respecto de la tradición manuscrita. Nosotros estamos de acuerdo con ANDERSON en que, si se trata de un verso interpolado por un renacentista, no es indigno en absoluto de Ovidio.

[73] La auténtica novedad de Ovidio consiste en hacer bajar a Juno al infierno, adonde Virgilio no pudo hacerla descender en el libro VII de la *Eneida*, pese a que invoca a los poderes infernales, porque ya habían ido allí previamente Eneas y Sibila. La fórmula, *Saturnia Juno*, así como la función que desempeña la ira (*irae*, 448) pretende retrotraernos a la *Eneida*. La idea del rebajamiento se desprende de su abandono de las sedes celestes, pero la del desplazamiento le viene del libro I de la *Eneida*, donde visita el antro de Eolo. De esta manera la Juno de Ovidio incorpora tres pasajes diferentes de la *Eneida*: el desplazamiento hasta la morada de su auxiliar (en la *Eneida* Eolo, aquí Tisífone), el descenso al infierno (como Eneas y Sibila) y la invocación del auxilio de los poderes del Aqueronte (en Virgilio Alecto, aquí su hermana Tisífone).

y peinaban negras culebras entre sus cabellos. Tan pronto como
455 la reconocieron entre las sombras de la negrura, se pusieron en pie las diosas. Se denomina a aquélla estancia del crimen. Titio exponía sus entrañas para ser despedazadas y estaba extendido a lo largo de nueve yugadas; tú, Tántalo, no logras coger el agua, y el árbol que tienes encima se te escapa; o vas a buscar o em-
460 pujas, Sísifo, un peñasco que ha de caer de nuevo; da vueltas en la rueda Ixión, persiguiéndose y huyendo de sí mismo; y las Bélides, porque osaron maquinar la muerte de sus primos, recogen una y otra vez el agua para derramarla.

Después que la Saturnia los hubo mirado a todos con torva
465 expresión, fijándose antes que en nadie en Ixión y después de él en Sísifo, dijo: «¿Por qué de todos sus hermanos éste padece eterno tormento, mientras que el orgulloso Atamante, que siempre nos ha desdeñado a mí y mi esposo, habita en ricos palacios?»[74]. Y expone las causas de su odio y de su viaje y cuáles
470 son sus deseos; deseaba que la casa de Cadmo no perdurase y que la locura arrastrara a Atamante al crimen[75]. Confunde en su discurso órdenes, promesas y ruegos, y solivianta a las diosas.

---

[74] Cuando parecía que los condenados a eterno suplicio eran una concesión de Ovidio a las representaciones convencionales del Tártaro, resulta que la presencia de Sísifo adquiere inesperada funcionalidad al recordar el poeta que, mientras él sufre eterno tormento, su hermano Atamante vive felizmente con Ino. En efecto, Sísifo y Atamante (además de Salmoneo, también castigado a eternas penas según Virgilio) eran hijos de Eolo. Ovidio aprovecha sus conocimientos de mitología para darle viveza y animación al cuadro convencional.

[75] No podemos dejar de comparar la Juno de Virgilio con la de Ovidio. En la *Eneida* la diosa tiene una grandeza cósmica, oponiéndose a los planes de Júpiter, que pretendía convertir a Roma en primera potencia mundial; Juno es un contrapoder de la teodicea trazada por los hados y defiende la causa de los enemigos de los troyanos, sean éstos cartagineses o latinos; sus iras se ponen al servicio de su proyecto de dominar el mundo o de impedir que otros lo hagan. En Ovidio, por el contrario, se mueve por motivos menores, como la venganza contra Sémele por su adulterio con Júpiter, y por extensión contra toda la casa de Cadmo.

Tras haber hablado Juno de esta manera, Tisífone[76], según tenía revueltos los blancos cabellos, los movió y, apartando de su boca las culebras que la tapaban, dijo así: «No hay necesidad de 475 largos rodeos; da por hecho lo que ordenas. Deja ya este reino abominable y vuelve a respirar el aire de un cielo mejor». Regresa alegre Juno y, cuando se disponía a entrar en el cielo, la Taumantia Iris la purificó con agua de rocío.

Sin dilación, la violenta Tisífone toma una antorcha empa- 480 pada en sangre, se reviste de un manto encarnado que gotea sangre, se ciñe con una retorcida culebra y abandona la casa. La acompañan en su camino el Luto, el Pavor, el Terror y la Demencia, de tembloroso rostro. Se habían detenido en el umbral. 485 Es fama que temblaron los portones eolios, que la palidez cubrió las hojas de las puertas, de madera de arce, y que el sol escapó de aquel lugar. Quedó la esposa aterrorizada por los prodigios, quedó aterrado Atamante[77]; se disponían a salir de la casa; se puso en medio la siniestra Erinis y ocupó la entrada, y, exten- 490 diendo los brazos ceñidos por nudos de víboras, sacudió su cabellera; resonaron al moverse las culebras: unas reposan sobre sus hombros, otras se deslizan por el pecho, profieren silbidos y vomitan corrupción. Sus lenguas retiemblan. Después se arran-

---

[76] Es la Furia elegida por Ovidio para llevar a cabo su acción destructora. Una de sus hermanas, Alecto, es la que lleva a cabo en *En.* VII 323 ss. las órdenes que aseguran la venganza de Juno. Naturalmente, es del todo intencionado que Ovidio elija a una hermana para realizar tareas muy semejantes a las del texto de Virgilio: los textos se parecen como una hermana a otra. Parentesco íntimo de personajes, textos y autores. La fraternidad es una metáfora de intertextualidad.

[77] Quizás se eche de menos, y ése es un problema estético clave para interpretar a Ovidio, una mayor proporcionalidad entre lo terrible de la representación —un demonio del infierno con todos sus atributos— y la trascendencia de su acción: al fin y al cabo, se trata del abatimiento de dos seres humanos inocentes, por más que se pretenda implicar en la destrucción a toda la casa de Cadmo. En Virgilio, la Furia desencadena una guerra.

495 ca dos sierpes de entre sus cabellos y las lanzó con su mano apestada; corren por el regazo de Ino y de Atamante y les echan su denso aliento[78]. Pero no les causan herida alguna en ninguna parte de su cuerpo: es la mente la que recibe su funesto asalto[79]. Había traído consigo también los portentos de un veneno líqui-
500 do, espumarajos de la boca de Cerbero, el flujo de Equidna, la errática divagación y el olvido de la mente oscura, el crimen, las lágrimas, el furor y el amor a la matanza, todo majado junto y mezclado con sangre fresca, que había cocido en la cóncava cal-
505 dera de bronce, revolviéndolo con verde cicuta[80]. Mientras son presa del pavor, echa[81] su veneno de Furia en el pecho de ambos y remueve hasta lo más profundo de sus entrañas. Luego, agitando en círculo una antorcha en forma cada vez más rápida, persigue velozmente el fuego con el fuego en movimiento[82].

---

[78] Esta criatura de la imaginación de Ovidio, llena de dinamismo, nos sugiere una comparación con el cine actual, con su capacidad para dar consistencia visual a los monstruos que la imaginación de los maestros de la literatura fantástica y maravillosa ha concebido.

[79] La dualidad entre lo real y lo imaginario no se pierde en ningún momento. Los lectores experimentamos los efectos de la imaginación de Ovidio en todo su poder, pero los personajes sufren en su interior una metamorfosis espiritual, no física. Ellos no ven lo que nosotros leemos.

[80] Es poderosa literariamente la mezcla de elementos ponzoñosos (materiales reales, por más que rebuscados) con los sentimientos que provocan y los estados mentales extraordinarios que propician. El relato se inclina ahora hacia la alegoría, materializando elementos incorpóreos, de gran fuerza imaginaria. El demonio hembra, la Furia, se ha convertido ahora en una especie de bruja, una pariente de Medea.

[81] En este caso preferimos, con ANDERSON, la variante textual *vertit* frente al *vergit* de Graevius aceptado por TARRANT.

[82] Primero la serpiente, luego la llama. Estas dos imágenes también forman parte del equipaje infernal con que Alecto agredió a Amata y a Turno. El torbellino de fuego, que gira velozmente y se persigue a sí mismo, contiene un momento de frenesí, de extravío y confusión de límites, que simboliza el arrebato de las pasiones y la imposibilidad de contención y control.

Así, vencedora y con la misión cumplida, regresa a los vanos reinos del gran Dite, y se desciñe de la cintura la serpiente que había cogido[83]. 510

Al punto el Eólida clama enloquecido en mitad de palacio: «¡Eh, camaradas, tended las redes en este bosque!: acabo de ver una leona con sus dos cachorros». Fuera de sí, sigue las huellas de su esposa imaginando que es una fiera, y a su hijo Learco, que le sonreía desde el regazo de su madre y le tendía sus bracitos, lo agarra rudamente y, tras darle dos o tres vueltas en el aire como si fuera una honda, estrella enfurecido su tierna cabeza contra una dura piedra. Sólo entonces se conmovió la madre, y por efecto del dolor o por causa del veneno extendido por su cuerpo, profiere prolongados aullidos y huye con sus cabellos en desorden, fuera de sus cabales, llevándote, pequeño Melicertes, en sus brazos desnudos: «¡Evohé, Baco!», grita. Ante el nombre de Baco se rió Juno y dijo: «Que sean ésos los servicios que te preste el niño que has criado»[84]. Hay un peñasco que se alza sobre las aguas del mar; en su parte inferior está socavado por el oleaje y forma una oquedad que protege a las olas de las lluvias. Por arriba se yergue recto y extiende su frente en dirección al mar abierto. Sube hasta allí Ino (la locura le había dado fuerzas) y, sin que temor alguno la demore, se arroja sobre el ponto con su carga. Se cubrieron de espuma las aguas con el impacto. Entonces Venus, compadeciéndose del sufrimiento de 515 520 525 530

[83] En riguroso paralelismo con el comienzo del cuadro, Tisífone se desata la serpiente con que había ceñido su cintura (v. 483). Quizás no esté de más recordar que los romanos se ceñían la túnica cuando se disponían a emprender un trabajo y se desataban el cinturón cuando cesaban en su actividad.

[84] Juno había planteado en su monólogo que se debe aprender del enemigo (v. 428). En consecuencia, esta cruel escena es una repetición de la de Penteo y Ágave en el libro III, cuando la madre descuartiza al hijo. Una vez que ha desaparecido lo terrorífico, ligado a la figura de Tisífone, retorna lo cruel al primer plano, traído por la venganza de Juno.

su inocente nieta, así le habló halagadora al hermano de su padre[85]: «Oh, señor de las aguas, Neptuno, a quien le cupo en suerte el dominio próximo al del cielo, muy grande es realmente el favor que te pido, pero tú ten piedad de los míos, que ves za-
535 randeados por el inmenso mar de Jonia, y cuéntalos entre los dioses de tus aguas. Alguna influencia tengo yo también en el ponto, si es verdad que en otro tiempo fui espuma cuajada en mitad de lo profundo[86] y de ella me queda mi nombre griego»[87]. Asintió Neptuno a sus peticiones. Tras quitarles lo que en ellos había de mortal, les añadió una majestad que infunde respeto,
540 les proporcionó a un tiempo un nombre y un aspecto nuevos, y llamó al dios Palemón y a su madre Leucótea.

Las compañeras de Ino (las Isménides)

Las compañeras sidonias, siguiendo como podían sus huellas, las vieron recentísimas al comienzo de la roca; pensando sin dudar en su muerte, se lamentaron por la casa de Cad-
545 mo y se golpearon con las palmas de las manos, desgarrando vestidos y cabellos. Suscitaban el odio contra la diosa Juno tachándola de injusta y excesivamente cruel con

[85] La escena entre Neptuno y Venus recuerda a la *Eneida*, donde Neptuno ya actúa también en contra de Juno, en el libro I. Un verso, el 534, podría aplicarse perfectamente a Eneas. Venus está intentando aquí salvar a su nieta y a su biznieto, pues Harmonía, la madre de Ino, era su hija.

[86] Si Venus nació de la espuma, esto es, de los genitales de Urano cortados por Cronos y arrojados al mar, entonces no es hija de Júpiter, ni, por tanto, sobrina de Neptuno.

[87] Nuevamente tenemos un marcador etimológico, con *nomen*, un verbo *(manet)* y un ablativo de origen o de causa que marca la derivación *(ab illa)*. El nombre griego de Venus, *Aphrodite*, se derivaba de *aphrós*, que en latín se traducía por *spuma*: *spuma fui Graiumque manet mihi nomen ab illa* (v. 538). No hace falta recordar, por demasiado conocido, el famoso cuadro de Botticelli sobre el nacimiento de Venus.

la adúltera. No soportó Juno las injurias y dijo: «Haré de vosotras un recuerdo imperecedero de mi crueldad». A las palabras siguieron los hechos. Pues la que le había sido especialmente 550 devota dijo: «Seguiré a mi reina hasta el mar» y, cuando se preparaba a dar el salto, no pudo moverse a parte alguna y se quedó clavada a la roca. Otra, mientras intenta golpearse el pecho con los azotes que prescribe la costumbre, notó que los brazos que lo intentaban se quedaban tiesos. Aquélla, como a la sazón 555 había tendido sus manos hacia las olas del mar, ya convertida en piedra sigue extendiendo las manos hacia las mismas olas. Los dedos de aquella otra, conforme agarraban los cabellos y los arrancaban de la cabeza, los podrías ver en medio de los cabellos súbitamente endurecidos. En el gesto en que cada una había sido sorprendida, en ése se quedó[88]. Otras se convirtieron 560 en aves; las cuales, llamadas Isménides, todavía ahora, en esa parte de la mar, rozan la superficie de las aguas con la punta de sus alas.

Cadmo y Harmonía

Desconoce el Agenórida que su hija y su pequeño nieto son divinidades del mar; vencido por el dolor y por la sucesión de desgracias, y también por los prodigios, que había visto en gran cantidad, sale de su ciu- 565 dad, pese a que era su fundador, atribuyendo a la mala fortuna

[88] Las estatuas, por su solidez y permanencia, son particularmente adecuadas como recuerdo (uno de los significados de *monimentum*, verso 550, además del de «monumento»). Juno deja huellas eternas del rasgo de carácter que más la distingue tanto en la *Eneida* como en las *Metamorfosis*, la *saevitia* o la *ira*. SOLODOW, *The World of Ovid's Metamorphoses*, pág. 174, ha hablado de metamorfosis como clarificación de las cualidades o de los rasgos de carácter de las personas: las estatuas perpetúan la crueldad de Juno.

del lugar, y no a la suya propia, el peso que lo oprimía[89]. Tras recorrer un largo camino[90], tocó los territorios de Iliria con su esposa fugitiva. Cargados ya de años y de males, mientras rememoran las primeras desgracias de su casa y repasan conver-
570 sando sus sufrimientos, dice Cadmo: «¿Pudo haber sido sagrada[91] aquella serpiente atravesada por mi lanza, cuando tras salir de Sidón esparcí por tierra, como nuevas semillas, los dientes viperinos? Si los dioses se están ocupando de vengarla con una ira tan decidida, que yo mismo me vuelva serpiente y me estire
575 hasta tener un vientre prolongado». Así dijo, y, como una serpiente, se estira en toda la longitud de su vientre y siente que le crecen escamas en su endurecida piel y que el negro cuerpo se pinta de azuladas manchas; se cae sobre el pecho, y las piernas, concentradas en una sola, van adelgazando poco a poco hasta
580 terminar en una redonda cola. Sólo quedan los brazos; estira los brazos que le quedan y, corriéndole las lágrimas por su rostro, humano todavía, dijo: «Acércate, oh, desdichada esposa, acér-

---

[89] El relato retorna a Cadmo, a quien había dejado en la cúspide de su fortuna, antes de pasar a las desgracias de sus descendientes, en III 131-137. Podríamos decir que se trata de una inversión del tema de la fundación *(iam stabant Thebae,* 131), puesto que el fundador, como un exiliado, se ve obligado a abandonar su ciudad.

[90] El hemistiquio de 567, *longisque erroribus actis*, como el *profuga* del verso siguiente, se deja aplicar perfectamente a Eneas y en parte procede de *En.* VI 532. El hecho de colocar a Cadmo en la misma situación que Eneas pretende recordar al lector que ambos son víctimas de la cólera de Juno.

[91] Cadmo no sabía que la serpiente que mató en III 55-94 estaba consagrada a Marte, como adelanta el texto en III 32 *(Martius anguis erat).* Esta acción tiene un halo trágico, pues sirve para desencadenar una serie de desgracias provocadas inadvertidamente (ceguera, *tragicus error)* por el fundador de Tebas: ya en III 96 ss. una voz misteriosa le advierte que se verá convertido en serpiente. Tras desarrollar en detalle las tragedias de sus descendientes (Acteón, Sémele, Penteo), el relato se dispone a cerrar ahora la larga saga familiar retornando al fundador de la dinastía.

cate, y mientras queda algo de mí, tócame, cógeme las manos, mientras tengo manos y aún no me posee la serpiente todo entero»[92]. Él, desde luego, quiere decir más cosas, pero la lengua 585 se le bifurca de repente; no le acuden las palabras, pese a su voluntad[93], y cada vez que se dispone a proferir alguna queja, le sale un silbido; tal es la voz que le ha dejado la naturaleza. Hiriéndose el pecho desnudo con la mano, exclama su esposa: «¡Cadmo!, aguarda, y desnúdate, infeliz, de ese monstruo. Cad- 590 mo, ¿qué es esto? ¿Dónde están tus pies? ¿Dónde los hombros, y las manos, y el color, y el aspecto, y, mientras hablo, todo lo demás[94]? ¿Por qué, celestes, no me convertís a mí también en la misma serpiente?». Así decía; él lamía la cara de su esposa e iba 595 a su querido seno, como si la reconociera, y le daba abrazos y buscaba el cuello familiar. Todos los presentes (pues tenían acompañantes[95]) se llenan de terror; pero ella acaricia el cuello

[92] Ovidio procede de manera lógica y verosímil a partir de premisas maravillosas. Admitido que la metamorfosis de Cadmo es progresiva y ocupa más de un instante, porque se desarrolla en el tiempo, entonces el transformado va perdiendo paulatinamente sus propiedades humanas, haciendo uso de las que aún le quedan: la voz y las manos.

[93] Tarrant prefiere la lectura *volenti* frente al *loquenti* de otros editores, avalado por los manuscritos principales.

[94] Una de las servidumbres del relato épico es que no se pueden reproducir simultáneamente, sino de manera sucesiva, las palabras del narrador y las palabras del personaje. Pues resulta aquí perfectamente claro que mientras Cadmo se está transformando (vv. 575-590) Harmonía va registrando, con sus palabras, esas transformaciones: los pies, los hombros, las manos. Y hasta tal punto es Ovidio consciente de su arte (y de las limitaciones del mismo) que resume las contradicciones entre la enunciación del narrador y las del personaje con la cláusula «... y mientras hablo, todo...».

[95] El paréntesis, como en tantas otras ocasiones, hace visible al narrador interrumpiendo el tenor de un relato que ya de por sí, debido a la peculiar coloración de las dos metamorfosis, no tenía un aspecto especialmente trágico. Se cierra así la historia de las desgracias de la casa de Cadmo con una variación de tono con respecto a momentos mucho más crueles, sanguinarios o patéticos.

resbaladizo del crestudo dragón y, de repente, se vuelven dos y,
600 enroscados juntos, reptan por el suelo hasta que se ocultaron en los escondrijos de un bosque vecino. Aún ahora no huyen de la gente ni le hacen daño, y qué ser fueron antes recuerdan estos pacíficos dragones[96].

Perseo y Atlas

Pero, sin embargo, el gran consuelo por su cambio de figura se lo había procurado a ambos su nieto[97], a quien veneraba la India,
605 tras ser derrotada, y Grecia celebraba levantándole templos. El Abantíada Acrisio[98] es el único surgido del mismo origen[99] que sigue manteniendo al dios fuera de las murallas de la ciudad argólica, y lleva la guerra contra él, y no cree que sea de la estirpe de Júpiter; tam-
610 poco creía que Perseo[100], a quien Dánae había concebido de una lluvia dorada, era de la estirpe de Júpiter. Sin embargo, Acrisio se arrepiente más tarde (tan fuerte es la presencia de la verdad),

---

[96] La metamorfosis subraya la permanencia de algo, en este caso de la naturaleza humana primigenia de Cadmo y Harmonía. El final es suave y anticlimático, en consonancia con lo apuntado en la nota anterior.

[97] Se refiere a Baco, hijo de Júpiter y de Sémele.

[98] Este personaje sí que resultaba bien conocido en la mitología griega por ser el padre de Dánae, a quien Júpiter fecundó en forma de lluvia dorada.

[99] La genealogía común de Acrisio y Baco la expone con toda puntualidad RUIZ DE ELVIRA, vol. I, pág. 230, nota 113. Resumidamente: «Libia, la hija de Épafo y nieta de Io, es tatarabuela de Baco y madre del tatarabuelo de Acrisio». Es evidente que no muchos lectores podrían estar dotados de la erudición necesaria para descubrir tal conexión, por lo que Ovidio, deliberadamente, ha construido un acertijo mitológico para deleite de aquellos que dispusieran de los suficientes conocimientos (y sentido del humor) para seguirlo a través del intrincado laberinto de genealogías.

[100] Ahora aparece, por fin, la vinculación entre Baco y Perseo a través de Acrisio. Este rey se caracteriza por su incredulidad negándoles la paternidad jupiterina tanto a Baco como a Perseo.

tanto de haber injuriado al dios como de no haber reconocido a su nieto[101]. Ya el primero ha subido al cielo; en cuanto al otro, llevando los despojos memorables del monstruo viperino[102], surcaba el aire suave con sus estridentes alas; y cuando, victo- 615 rioso, estaba encima de las arenas de Libia, cayeron unas gotas de sangre de la cabeza de Gorgona, que, recogidas por la tierra, cobraron vida en forma de diferentes serpientes, por lo que aquella tierra está rebosante e infestada de culebras[103].

Llevado de allí a través de la inmensidad por los vientos en 620 discordia, se traslada de un lugar a otro a la manera de una nube

---

[101] El propósito de Ovidio aparece claro ahora. Se trataba de establecer una conexión entre la historia de la casa de Cadmo, en particular de Baco, y la historia de Perseo. Como la introducción de Júpiter, padre de ambos, hubiera resultado demasiado brusca, recurre al Abantíada (hijo de Abante) Acrisio, aludiendo a una compleja genealogía que asegura su parentesco con la casa de Cadmo. La primera transición entre historias es tan complicada e intrincada y la segunda (ambos, el dios y el héroe, son hijos de Júpiter) tan sencilla que se hace fácil creer que Ovidio se recrea tanto en una como en otra y que quiere hacer visible uno de los componentes clave de las *Metamorfosis*, la ligazón entre historias. Pues en ella estriba la tensión entre continuidad y desvinculación absoluta que distingue esta imaginativa trama.

[102] Perseo es presentado *in medias res*, después de su hazaña más distinguida, la muerte de Gorgona. Sobre sus orígenes algo se ha dicho en los versos anteriores: Dánae, hija única de Acrisio, fue encerrada por su padre en una torre para evitar que tuviera hijos, porque el rey había recibido un oráculo según el cual sería asesinado por su nieto. Sin embargo, Júpiter logró penetrar en la torre en forma de lluvia de oro. Más adelante Acrisio intentó matar al hijo y a la madre abandonándolos en un cofre que lanzó al mar, pero ambos fueron recogidos en la isla de Serifos por el hermano del rey. Que Ovidio omita la narración de dos historias que eran de común conocimiento y se complazca en cambio en marcar parentescos casi desconocidos entre Acrisio y Cadmo, muestra cómo el propósito de sus *Metamorfosis* es distinto del de un mitógrafo.

[103] La metamorfosis de la sangre de Gorgona en serpientes proporciona un vínculo más entre la historia de Gorgona, la de Cadmo y la de la furia Tisífone, también infestada de serpientes. A su vez, se vuelve a insistir, en hábil paralipsis (recurso perteneciente al punto de vista que consiste en contar lateralmente

acuosa y desde lo alto divisa tierras muy alejadas del mar[104] y sobrevuela todo el universo. Tres veces vio las heladas Osas, tres
625 veces los brazos del Cangrejo. Con frecuencia se vio arrastrado hacia el ocaso, con frecuencia hacia el orto. Y ya al caer el día, temiendo confiarse a la noche, se detuvo en el mundo hesperio, en los reinos de Atlas, y busca un poco de descanso, hasta que el Lucero haga salir los fuegos de la Aurora y la Aurora el carro del
630 día. Aquí vivía Atlas, hijo de Jápeto[105], que aventajaba a todos los hombres por su enorme cuerpo; formaban los dominios de este rey la tierra más lejana y el mar que ofrece sus aguas a los exhaustos caballos del Sol y recibe el fatigado carro. Mil rebaños
635 de ovejas y otras tantas vacadas vagaban por los prados, y ningún habitante pisaba aquella tierra. Las hojas de los árboles, que resplandecían de oro radiante, ocultaban ramas de oro, ocultaban frutos de oro. «Huésped», le dice Perseo, «si te impresiona la glo-
640 ria de un gran linaje, de mi linaje es Júpiter el autor; si eres admirador de hechos esforzados, admirarás los nuestros; te solicito hospitalidad y descanso». A aquél le había venido a la memoria un antiguo oráculo (Temis la parnasia le había concedido este oráculo): «Un tiempo vendrá, Atlas, en que tu árbol será despojado del oro, y la fama de este botín la tendrá un hijo de Júpiter».
645 Temiendo esto, Atlas había encerrado sus frutales entre sólidas murallas, había encargado a un inmenso dragón que los guardara

o de manera incompleta una historia; se trata de una figura de reticencia), en no contar la historia de Gorgona por considerarla demasiado sabida para el lector, con lo que se aviva el interés de éste por ella.

[104] Seguimos a TARRANT, que propone *aequore*, frente al *aethere* de otros editores.

[105] Atlas era un gigante, hermano de Prometeo. Dejó su nombre en la cordillera que recorre Marruecos del suroeste al nordeste, y en el océano Atlántico. Está tradicionalmente vinculado a soportar la bóveda celeste, que descansa sobre sus hombros, y al jardín de las Hespérides, que se situaba en el extremo occidental, el lugar adonde iba a ponerse el sol.

y mantenía alejados de sus territorios a todos los extranjeros. A éste también le dijo: «Márchate lejos, no sea que de nada te sirvan ni la mentida gloria de tus hazañas ni Júpiter»; y añade la 650 fuerza a sus amenazas e intenta expulsarlo con sus manos, mientras Perseo vacila y mezcla expresiones violentas con palabras de paz. Inferior en fuerza (¿quién podría igualar a Atlas en fuerza?), le dice estas palabras: «Bien, puesto que mi influencia vale poco ante ti, recibe este regalo», y desde la parte izquierda, dándose la 655 vuelta, sacó la pálida cabeza de Medusa[106]. Tan grande como era, se convirtió Atlas en una montaña; pues la barba y los cabellos se transforman en bosques, los hombros y las manos son cordilleras, lo que antes fue cabeza es la cima de una montaña, los huesos se hacen piedras. Después, desarrollado ya en todas direcciones, creció hasta alcanzar un tamaño inmenso (así lo decidisteis, dioses) y el cielo entero con todas sus estrellas reposó sobre él[107]. 660

Perseo y Andrómeda

Había encerrado el hijo de Hípotes[108] los vientos en su cárcel del Etna[109] y había surgido en el alto cielo el brillantísimo Lucero, que llama al trabajo; vuelve Perseo a coger sus alas, las ata de una y otra parte a sus 665

[106] Perseo llevaba una arma secreta, la cabeza de Medusa, que convertía en piedra a todo aquel que la contemplaba: por eso gira la cabeza al mostrarle a Atlas el rostro del monstruo. Hay un toque de ironía en que Perseo la denomine regalo: era costumbre de los huéspedes hacer presentes de hospitalidad. A la rudeza de Atlas contesta Perseo de forma aún más ruda.

[107] Quizás el lector recuerde que en *Metamorfosis* II 296, cuando Faetón prende fuego a la tierra, Atlas ya está soportando el eje del cielo. No obstante, en un autor tan consciente de sus recursos como Ovidio, es arriesgado suponer que estos anacronismos son involuntarios.

[108] Eolo.

[109] TARRANT incorpora en su edición una conjetura de Housman, *Aetnaeo*, que en nuestra opinión mejora claramente el sentido del texto; sin embargo,

pies, se ciñe la recurvada espada y corta el aire transparente con el movimiento de sus talares. Tras dejar innumerables pueblos en torno de él y por debajo, contempla las naciones de los etíopes y los campos cefeos[110]. Allí el injusto Amón había ordena-
670 do que la inocente Andrómeda pagara el castigo que merecía su madre por sus excesos verbales. Tan pronto como la vio el Abantíada con los brazos amarrados a una dura peña (salvo por una leve brisa que agitaba sus cabellos y por el tibio llanto que manaba de sus ojos la habría creído una estatua de mármol),
675 concibió sin saberlo un amoroso fuego y se quedó pasmado; y, arrebatado por la imagen de la belleza que acababa de ver, casi se olvidó de batir sus alas en el aire[111]. Cuando se posó sobre sus pies le dijo: «No mereces llevar estas cadenas, sino las que aprisionan a los amantes llenos de deseo: explícame cuál es el
680 nombre de tu tierra y el tuyo y por qué razón llevas estas ataduras»[112]. Al principio ella guarda silencio y, como doncella, no se atreve a dirigirse a un varón. Se hubiera cubierto modestamente el rostro con las manos, de no encontrarse atada: pero los

---

L. Galasso, «L'edizione...», *Materiali e Discussioni* 57 (2006), pág. 129, considera preferible, como Anderson, mantener el *aeterno* de los manuscritos.

[110] Cefeo era el rey de los etíopes.

[111] El párrafo ilustra perfectamente el humor que impregna la narración ovidiana. Nos encontramos con un caso de amor a primera vista, tan propio de los relatos eróticos, pero el texto intercala un paréntesis del narrador en el que compara a Andrómeda con una estatua, rompiendo así la viveza de la primera impresión: el narrador se interpone entre el lector y el mundo ficcional. A continuación, ya vueltos a la ficción, a Perseo casi se le olvida, de la impresión, batir las alas, con lo que está a punto de caerse. El narrador juega ahora con los personajes introduciendo un golpe de ingenio de efecto cómico que vuelve a rebajar la intensidad de la escena.

[112] Ante una situación en que las cadenas cumplen la función que les es propia, Ovidio no puede dejar de incluirlas en la red de metáforas del lenguaje elegíaco, tanto más cuanto que Perseo acaba de experimentar las ataduras de un amor a primera vista.

ojos, lo único que podía hacer, se le llenaron de abundantes lágrimas. Como él insistía una y otra vez, para no dar la impresión de que no quería confesar un delito, le descubre el nombre de su 685 tierra y el suyo, y que la belleza de su madre inspiraba en su poseedora una enorme confianza[113]; y aún no le había contado todas las cosas, cuando resonaron las aguas y aparece una bestia que se alza amenazadora por encima de las olas, mientras su vientre ocupa gran extensión de agua. Rompe a gritar la mucha- 690 cha; su padre se presenta con aire luctuoso, y con él la madre, desdichados ambos, pero con más razón ella. Y no traen consigo ayuda, sino llanto y plañido adecuados al momento, y se pegan a su cuerpo encadenado. El forastero dice entonces estas palabras: «Podéis esperar largo tiempo para llorar; para ayudar 695 queda muy poco. Si yo pidiera en matrimonio a esta mujer, siendo Perseo, el hijo de Júpiter y de aquella que Júpiter cubrió con oro fecundo cuando estaba encerrada, Perseo el vencedor de la Gorgona de serpentinos cabellos, el que se ha atrevido a marchar por los etéreos aires agitando las alas, ciertamente sería preferi- 700 do como yerno a cualquier otro; pero intento añadir a tanta dote (ojalá que los dioses me asistan) un mérito propio. Me comprometo a salvarla con mi valor con tal de que sea mía». Aceptan el compromiso los padres (¿quién podría tener dudas?), añaden muchos ruegos y prometen además el reino como dote.

He aquí que, como nave que surca las aguas presurosa con 705 su afilado espolón impulsada por sudorosos brazos de jóvenes, así la fiera se movía separando las ondas con el empuje de su pecho. Estaba ya tan cerca de las rocas como el espacio de cie-

[113] Tanto aquí como en el verso 671 se hace una referencia más bien críptica a la madre de Andrómeda, a su belleza y a su incontinencia verbal. Casíope se había vanagloriado de su belleza, diciendo que superaba a la de las Nereidas, y éstas solicitaron su castigo a Neptuno, que envió un monstruo marino para arrasar las costas de Etiopía. El rey Cefeo se vio obligado a ofrecer a su hija al monstruo para acabar con la plaga.

lo que la honda balear puede atravesar con su proyectil de plo-
710 mo, cuando el joven, separándose del suelo súbitamente con un impulso de los pies, se elevó hacia las nubes. Cuando en la superficie del agua se vio la sombra del hombre, la fiera se enfurece contra la sombra que ve; y como el águila de Júpiter ataca por detrás a la serpiente que ha avistado en un campo abierto
715 poniendo al sol su azulada espalda, y, para que no se revuelva con su boca cruel, le clava en el escamoso cuello las ávidas garras, así el vástago de Ínaco se lanzó en picado a través del vacío en rápido vuelo y atacó por la espalda a la fiera que brama, hundiéndole la espada en el hombro derecho hasta el corvo
720 garfio[114]. Dañada por una grave herida, unas veces yergue su cuerpo en el aire, o bien se mete bajo el agua, otras veces se revuelve a la manera de un agresivo jabalí a quien ladra atronadoramente una jauría de perros. El héroe evita las ávidas dentelladas con sus veloces alas, y por donde se descubre, sea en la
725 espalda repleta de cóncavas conchas, sea en los costados o por donde la finísima cola termina como la de un pez, la azota[115] con su corva cimitarra. La bestia vomita por la boca olas de agua mezcladas con purpúrea sangre; las alas se hicieron muy pesadas al impregnarse con las salpicaduras del líquido[116], y no atreviéndose Perseo a confiarse por más tiempo a los empapa-

---

[114] La presentación del monstruo marino y el comienzo de la lucha contra él pone en marcha una profusión de comparaciones (nada menos que tres en quince versos) que aumentan el colorido épico del relato. La relativa a la serpiente recuerda la que aparecía en la fábula de Sálmacis y Hermafrodito, y procura restablecer los roles atribuidos por la tradición a estos animales: el águila es la que toma la iniciativa, y la serpiente, la víctima.

[115] *Verberat* es la lectura aceptada por TARRANT frente al *vulnerat* de otros editores.

[116] Dentro de una situación difícilmente reducible a términos realistas, como es el combate del héroe alado con el monstruo, Ovidio elige un detalle, el de la imposibilidad de volver a volar debido a la humedad de las alas, empa-

dos talares, divisó un peñasco[117], cuya punta sobresale totalmente con el mar en calma y se cubre cuando la superficie se encrespa. Se apoya en él y, agarrándose con la mano izquierda al saliente de la roca, atraviesa con la espada los ijares del monstruo una y otra e incontables veces. 730

Un griterío mezclado con aplausos llenó las playas y las altas moradas de los dioses. Se alegran y lo saludan como yerno, lo reconocen como protector y salvador de su casa Casíope y el padre Cefeo. Libre de cadenas, avanza la doncella, recompensa y causa del trabajo. Él, con agua sacada del mar, se lava las manos vencedoras. Para no dañar la cabeza serpentífera con la áspera arena, mulle el suelo con hojas, esparce cañas nacidas bajo las aguas y coloca encima la cabeza de la Forcínide Medusa. Las cañas recién cortadas y aún vivas absorbieron la fuerza del monstruo en su sedienta savia, se endurecieron con su contacto y adquirieron una rigidez nunca vista en sus ramas y hojas. Por su parte, las ninfas del océano intentan el milagro con otras muchas cañas y se alegran al ver que les sucede lo mismo, y multiplican sus semillas sacudiéndolas en las olas. Hoy en día los corales siguen teniendo la misma propiedad: se endurecen si entran en contacto con el aire, y lo que era en el agua un mimbre se convierte en piedra en la superficie[118]. 735 740 745 750

padas en sangre. Este enfoque casi exclusivo en algo que quizás no fuera de primordial importancia para el desarrollo de la lucha avecina el relato a las técnicas de lo preciosista y lo grotesco.

117 Una vez inventado algo, por rebuscado que parezca, el poeta, con gran imaginación, persigue con extraordinaria coherencia todas sus consecuencias. Como Perseo no puede volar, debe cambiar el tipo de lucha y entonces se hace fuerte en un arrecife.

118 Esta metamorfosis no está relacionada con la trama principal, la muerte del monstruo, ni con el amor de Perseo hacia Andrómeda. Se remite a un detalle secundario, la cabeza de Medusa, que no fue empleada en la lucha contra el portento marino. Por consiguiente, las metamorfosis no siempre están para resolver

Perseo levanta en honor de los tres dioses otros tantos altares de césped: el izquierdo para ti, Mercurio, el derecho para ti, virgen guerrera; el central es de Júpiter. Se sacrifica una terne-
755 ra a Minerva, un novillo al de alados pies, y un toro para ti, supremo entre los dioses[119]. Inmediatamente, se lleva sin dote a Andrómeda, el premio por tan gran hazaña; Amor e Himeneo blanden las teas nupciales, las hogueras se saturan con generosa cantidad de perfumes, cuelgan las guirnaldas de los techos
760 y por doquier resuenan las liras, las flautas y los coros, felices señas de ánimos festivos. A través de las puertas abiertas se ofrecen a la vista amplios salones resplandecientes de oro, y los próceres cefenos dan comienzo a los reales banquetes, preparados con admirable esplendidez.

Tras gozar de los platos y relajar los espíritus con el regalo
765 de un Baco generoso, pregunta el Lincida por los cultivos y la naturaleza del lugar, por las costumbres y la índole de los habitantes. Tan pronto como lo hubo informado de estas cosas, dijo Cefeo[120]: «Ahora, valeroso héroe, te ruego que nos cuentes con
770 cuánto valor y con qué artimañas cortaste la cabeza cuyos cabellos son serpientes»[121].

conflictos (por ejemplo, siendo sustitutos de la muerte), sino que tienen un valor en sí mismas. O se distinguen por lo que dejan fuera: de repente, el amor de Perseo por Andrómeda queda «fuera de campo» y el relato se entretiene en hacer honor al tema que da título al libro que en esta ocasión, como en otras, no es central.

[119] Júpiter era el padre de Perseo; Mercurio, el dios de los ladrones, le había proporcionado los pies alados y le había ayudado a robar el ojo de las Gorgonas; Minerva recibirá la cabeza de Medusa y estará a su lado en la lucha contra Fineo y sus seguidores (libro V).

[120] Es un pasaje con dificultades textuales, que TARRANT ha mejorado: suprime dos versos que LAFAYE y ANDERSON incluyen entre corchetes cuadrados tras el verso 767 —los numerados como 767ª y 768—, y sustituye *qui* por *quae* en el verso 769 y *Perseu* por *Cepheus* en el 770.

[121] Tras la comida y la bebida vienen las conversaciones habituales en los banquetes. Después de un preludio de texto un tanto inseguro, viene por fin la

Perseo y Medusa

Cuenta el Agenórida que al pie del helado Atlas existe un lugar absolutamente seguro por la protección de un macizo rocoso; que a su entrada habitaban dos hermanas hijas de Forcis que compartían el uso de un solo ojo[122]; que él, en hábil estratagema[123], se apoderó de él poniendo su mano sin que lo notaran en el momento que se lo pasaban una a otra, y que por terrenos muy apartados e impracticables, por peñascos erizados de maleza, alcanzó la morada de las Gorgonas; que por toda la extensión de campos y caminos había visto estatuas de hombres y de fieras, convertidos desde su ser en piedras al ver a Medusa[124]; que, sin embargo, él había contemplado la imagen de la horrenda Medusa reflejada en el bronce de su escudo, que llevaba en la izquierda, y que, mientras un pesado sueño se apoderaba de ella y de las culebras, le había arrancado la cabeza del cuello[125]; y que de la sangre de su 775 780 785

---

narración que tantas veces se ha hecho desear y que parece haber sido pospuesta hasta el momento y el lugar más adecuados, el banquete de bodas. El oyente se dispone a escuchar con atención, en boca del propio Perseo (como Ulises o Eneas), el relato de la muerte de Gorgona.

[122] Se trata de las Greas o Graias, hijas de Forcis, el anciano del mar, que compartían el uso de un solo ojo y un solo diente. Eran hermanas de las Gorgonas y, según una tradición, guardaban el camino que conducía a su morada; según otra, indicaron a Perseo con qué medios podría abatir a Medusa y dónde podría encontrarla.

[123] Hay tradiciones que sostienen que el truco de robarle el ojo a las Greas se lo enseñó a Perseo su hermano Mercurio, el ladrón por antonomasia.

[124] Sólo de esta manera indirecta se nos comunica que la mirada de Medusa petrificaba a todos los que se encontraban con ella.

[125] El relato en estilo indirecto reduce a una frase el clímax de la hazaña de Perseo, y aun de toda su vida como héroe. No hay duda de que entre las expectativas del lector estaba el que se le narrase de forma detallada cómo había acometido Perseo su más difícil hazaña. No se nos indica cómo pudo llegar sin ser visto, cómo se le ocurrió el truco del escudo, quién le sugirió que esperara a que

madre nacieron Pegaso, veloz y alado, y su hermano[126]. Añadió también los nada falsos peligros de su interminable carrera y qué mares y tierras había visto desde lo alto pasar por debajo de él, qué estrellas había rozado batiendo las alas. Sin embargo, se
790 calló más pronto de lo que se esperaba[127]. Continuó uno de los próceres preguntándole por qué una sola de las hermanas llevaba los cabellos entremezclados con serpientes[128]. El huésped repuso: «Como lo que quieres saber es digno de contarse, escucha la causa de aquello por lo que preguntas. Era una joven resplandeciente de belleza, esperanza de muchos pretendientes lle-
795 nos de recíprocos celos, pero en toda ella no hubo parte más admirable que sus cabellos. Conocí a alguien que afirmaba haberlos contemplado. Se dice que el soberano del mar la violó en un templo de Minerva; la hija de Júpiter volvió la espalda y se cubrió la casta mirada con su égida[129]. Y para que el hecho no

se durmieran Medusa y las serpientes: todo esto, que, lógicamente, era del mayor interés narrativo y que otras tradiciones nos transmiten, es omitido o eludido por Ovidio gracias al seco artificio del estilo indirecto que todo lo iguala, lo importante y lo accesorio.

[126] El hermano de Pegaso se llamaba Crisaor.

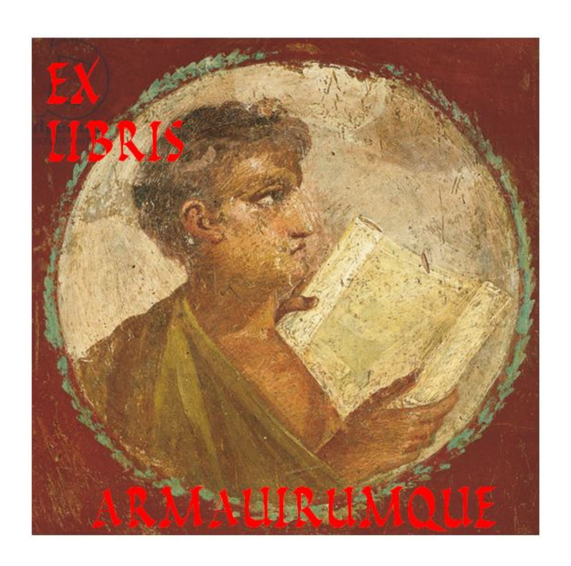
[127] La reticencia por parte del texto (autor o héroe) a contar en detalle la muerte de Medusa encuentra una marca de reconocimiento en el autor, que nos indica así que él también es consciente de que podría habérsele sacado mucho mayor partido narrativo al episodio.

[128] Implícitamente se nos descubre que las Gorgonas eran más de una. Ovidio debía de juzgar que la tradición de este relato era de sobra conocida y que no valía la pena extenderse en ella.

[129] Resulta particularmente hábil mostrar cómo Minerva, igual que Perseo más tarde, se vuelve de espaldas para no contemplar a Medusa. Antes de esto hay que recordar que el término *aversa* y la actitud de volverse de espaldas ya caracterizaban en *En.* I 482 *(diva solo fixos oculos aversa tenebat)* a Palas Atenea. *Cf.* también *Il.* VI 311 para el origen de la actitud negativa de Atenea hacia los troyanos. Ovidio ha desviado un texto desde una escena tradicional de la épica hasta otra mucho menos conocida.

quedara impune, cambió los cabellos gorgóneos en feas serpientes. Ahora todavía[130], para aterrorizar hasta el pasmo a sus enemigos, Minerva lleva en la parte frontal de su pecho las serpientes que creó». 800

[130] *Nunc quoque* (ahora también) es la fórmula que suele indicar la permanencia de una metamorfosis en el momento actual. Sin embargo, cuando narraba Perseo aún conservaba en su poder la cabeza de Medusa y todavía no se la había entregado como regalo a su hermana Minerva. Esta contradicción llevó a algunos editores a rechazar como espurios los dos últimos versos del libro.



LIBRO V

Perseo y Fineo

Y mientras el heroico hijo de Dánae cuenta tales recuerdos en el centro del grupo de cefenos[1], se llena el atrio real de masas indignadas: el suyo no es un griterío que cante esponsales, sino uno que presagia feroz lucha; un banquete trocado de repente en combate se 5 podría comparar al agua del mar que, tranquila, se encrespa con movido oleaje al desatarse la furia de los vientos. Encabezaba la marcha Fineo[2], irresponsable instigador de la guerra, blandiendo su lanza de fresno de broncínea punta: «Estoy aquí», dice, «para vengar el rapto de mi esposa[3]; no te librarán 10 de mí las alas, ni Júpiter convertido en falso oro»[4]. Cuando ya

[1] Los cefenes o cefenos eran llamados así por ser súbditos de Cefeo.

[2] No se nos dice de momento quién es Fineo.

[3] *Praereptae coniugis ultor* (vengador del rapto de mi esposa) recordaría a todos los lectores de Virgilio *coniuge praerepta (En.* IX 138), palabras con las que Turno se refiere a Lavinia llamándola «mi esposa robada». De repente nos encontramos ante la misma situación de la *Eneida*: un pretendiente frustrado reclama a su esposa (más propiamente, *sponsa*, prometida), que le ha sido asignada a un recién llegado. Y la reclama por las armas. Éste es el *casus belli* que pone en movimiento la segunda parte de la *Eneida* a partir del libro VII. En este pasaje Ovidio nos invita a extender la serie de comparaciones: si Fineo es Turno, Perseo será Eneas, Andrómeda, Lavinia y Cefeo, Latino.

[4] Fineo se refiere despectivamente al origen de Perseo, nacido de Dánae tras ser fecundada por Júpiter en forma de lluvia de oro.

estaba a punto de lanzarla, le grita Cefeo: «¿Qué te propones, hermano[5], qué idea te empuja, insensato, al crimen? ¿Es éste tu agradecimiento por los grandes favores recibidos? ¿Con esta
15 dote compensas la salvación de su vida? Tu esposa no te la quitó Perseo, si quieres saber la verdad, sino la poderosa voluntad de las Nereidas, el cornígero Amón y la bestia marina que venía a saciarse con mis entrañas. Te la arrebataron desde el momento mismo en que fue destinada a morir —a menos que en
20 tu crueldad exijas ahora que perezca, y sientas alivio en que llevemos luto—. Por lo que parece, aún no tienes bastante con que, en presencia tuya, fuera cargada de cadenas, sin que, a pesar de ser su tío y prometido, le prestaras ayuda. ¿Vas a dolerte, encima, de que haya sido salvada por otro, y le vas a arre-
25 batar la recompensa? Si te parecía generosa, haber ido a buscarla a aquellas rocas donde estaba clavada. Ahora permite que quien la ha ido a buscar, por quien mi vejez no se ha quedado sola, se lleve lo que se le prometió de acuerdo con mi palabra y en pago a sus méritos, y comprende que él no ha sido preferido a ti, sino a una muerte segura»[6]. Fineo nada repuso pero,
30 cambiando la mirada de éste a Perseo y de Perseo a éste, no sabe si apuntar a uno o a otro; tras dudar un momento, con las fuerzas todas que la ira le daba, hizo vibrar su lanza y la arrojó contra Perseo sin acertarle. Cuando se clavó en el lecho, saltó Perseo por fin del blando asiento, y, devolviendo el dardo, ha-
35 bría roto feroz el pecho enemigo, si Fineo no hubiera buscado refugio tras el altar: el ara le sirvió de salvación al malvado,

---

[5] El texto adelanta, para el lector que no hubiera leído la *Andrómeda* de Eurípides, que Fineo, el pretendiente de Andrómeda, es hermano de Cefeo y por tanto el tío paterno de la doncella.

[6] La argumentación está bien ligada, pero es demasiado racional y resulta poco emotiva, poco propia de hermanos. La conclusión es que Fineo debe resignarse porque su causa es claramente inferior, sin que se le reconozca ningún tipo de compensación en el plano emocional.

¡qué indignidad[7]! Sin embargo, la punta de la lanza, más que certera, se hincó en la frente de Reto; éste, después de caer y de que le arrancasen el hierro de los huesos, agita convulsivamente las piernas y riega con su sangre las bien cubiertas mesas. Entonces en verdad arde la gente con furia incontenible, 40 arroja dardos, y muchos exigen que perezca Cefeo con su yerno. Pero ya había salido del recinto Cefeo, e invocando la ley y la lealtad, y los dioses que cuidan de la hospitalidad, afirma que todo aquello se suscita contra su voluntad[8].

Allí aparece la guerrera Palas, protege con la égida a su her- 45 mano[9] y le da aliento[10]. Estaba el indo Atis, a quien Limnea[11], nacida del río Ganges, parió bajo sus vítreas aguas, según reza la fama; de belleza sobresaliente, que el rico vestido realzaba, todavía intacto a los dieciséis años, iba vestido con clámide tiria 50 orlada por una franja de oro; ornaba su cuello un collar de oro, y sus cabellos empapados en mirra una curva peineta[12]. Era dies-

---

[7] Fineo comienza la guerra con una fallida agresión a Perseo. El héroe responde al ataque. Cuando Fineo evita el dardo guareciéndose tras el altar, las simpatías del lector dejan ya de estar con el prometido frustrado en sus esperanzas.

[8] La débil reacción de Cefeo, que abandona no sólo a su yerno, sino a su mujer e hija, pretende recordar la de Latino en *En.* VII 593 ss. cuando, ante el sesgo bélico de los acontecimientos, se retira y cede el control de la situación *(rerum habenas)* invocando a los dioses como testigos.

[9] Perseo, hijo de Júpiter, como ella.

[10] La presencia de Palas nos evoca otra famosa escena de combate entre esposo y pretendientes de la esposa: la del final de la *Odisea* en el palacio de Odiseo.

[11] Los manuscritos dan *Limnate*, que a RUIZ DE ELVIRA, vol. I, pág. 235, nota 129, le parece aceptable por razones morfológicas y métricas; TARRANT, al igual que LAFAYE y ANDERSON, prefiere *Limnaee.*

[12] Atis es asiático, en el umbral de la adolescencia, bello, y se presenta en la guerra ricamente vestido, adornado y peinado. Encaja perfectamente en el estereotipo del oriental *imbellis*, del joven afeminado que los romanos despreciaban, más apto para los trabajos del amor que para los guerreros. El adjetivo *(integer)*, que hace alusión a su virginidad, así como su belleza, nos recuerda a Euríalo, el más bello de los troyanos que acompañaron a Eneas.

tro en alcanzar con la jabalina cualquier blanco, no importa cuán
55 lejano, pero era más diestro aún en tender el arco. Precisamente entonces, mientras curvaba los flexibles cuernos con la mano, Perseo lo golpeó repetidamente con un leño que humeaba en el centro del ara, y le destrozó el rostro machacándole los huesos[13].
60 Cuando el asirio Licabante, inseparable suyo, nunca disimulado compañero de verdadero amor, lo vio sacudiendo el rostro tan loado en un charco de sangre, después de llorar por Atis, que expiraba por tan amarga herida, tomó el arco que aquél había tendido y dijo: «Sea tu combate contra mí, y no te alegrarás por
65 mucho tiempo con la muerte de un niño, que más que gloria te reporta odio». Aún no había terminado la frase cuando despidió de la cuerda el aguzado dardo que, a pesar de ser evitado, se quedó enredado en las sinuosas vueltas del vestido. Vuelve contra él el nieto de Acrisio la cimitarra tan excelentemente puesta
70 a prueba en la muerte de Medusa y se la hunde en el pecho. Él, moribundo ya, buscó a Atis con sus ojos nadando en negra noche, se apoyó en él, y hasta los Manes se llevó el consuelo de haber muerto a su lado[14].

---

[13] Teseo no tiene precisamente el comportamiento de un héroe épico al recurrir a un leño que humeaba en un altar. Tampoco cumple con la ortodoxia religiosa. Ovidio recoge un tema mucho más elaborado por VIRGILIO en *En.* XII 287 ss. cuando subraya el sacrilegio que supone no sólo la ruptura de una sagrada tregua, sino también el echar mano de los altares como armas. Teseo, además, se iguala aquí a Fineo, que se había guarecido tras este mismo altar.

[14] El pasaje está lleno de reminiscencias virgilianas, desde «los ojos nadando en negra noche» hasta la muerte conjunta de los dos amantes, que recuerda la de Niso y Euríalo en *En.* IX 427 ss. Sin embargo, de una manera que consideramos deliberada, el autor evita el *pathos* del original. Ovidio comprime en un espacio reducido una relación amorosa despaciosamente desarrollada por Virgilio, manejando muchas alusiones a la *Eneida*, pero alterando decisivamente el sentido del conjunto. A su vez, como narración de batalla, se presenta lo suficientemente morosa y detallada como para incidir en esa irrealidad de los relatos épicos con los que el género nos había familiarizado desde Homero.

En éstas Forbante el sienita[15], nacido de Metíon, y el libio Anfimedonte, que ansiaban enzarzarse con él en lucha, resbalan 75 en la sangre tibia[16] que empapaba un buen trecho de suelo y dan con su cuerpo en tierra. Cuando se levantaban, los detuvo la espada, traspasando el costado de uno de ellos y la garganta de Forbante. En cambio, a Érito el Actórida, armado de hacha doble de hoja ancha, no le atacó Perseo con su ganchuda espada, sino que con ambas manos levantó una enorme crátera, decora- 80 da con figuras en relieve y de un peso considerable, y la estrelló contra el guerrero; vomita aquél roja sangre y, cayendo hacia atrás, golpea la tierra con su cabeza moribunda. Luego a Polidegmon, nacido de la sangre de Semíramis, y a Abaris el 85 caucasio, y a Liceto el Esperquiónida, a Hélice de intonsa cabellera, a Flegias y a Clito, los derriba por tierra y pisotea el montón que forman sus cuerpos medio muertos[17].

Fineo, *que no osaba combatir cuerpo a cuerpo al enemigo*, lanza el dardo y no acierta en su disparo, alcanzando a Ida, que 90 en vano se abstenía de la batalla sin haber seguido las armas de ninguno. Aquél, con torvos ojos mirando al cruel Fineo, dice:

---

[15] Por la ciudad en que había nacido, Siena, situada en el sur del Alto Egipto.

[16] Este hecho tiene connotaciones «realistas» en la carrera de Euríalo (*En.* V 328-30), sentido patético en el pasaje de la muerte de Príamo (*En.* II 551), y un cierto parecido a un *gag* de película cómica en el pasaje ovidiano que comentamos.

[17] Tampoco eran ajenos a los combates épicos estos cambios de velocidad narrativa: tras entretenerse unas treinta y cinco líneas en describir las seis primeras muertes de Perseo, ahora el texto se acelera y nos adelanta en tres líneas los nombres de otros seis adversarios. Hay que insistir en que Ovidio capta perfectamente la forma exterior del relato épico. Algo hay en él, sin embargo, que lo distancia de su espíritu: aquí quizás el pisotear los cadáveres (que tampoco se puede decir que falte en la épica). Pero en esto consiste la habilidad del autor: en cambiar de sentido y de función tópicos habituales en los textos y géneros que imita.

«Puesto que se me arrastra a tomar partido, acepta, Fineo, este enemigo que tú has hecho, y compensa mi herida con tu herida». Y a punto ya de devolverle el dardo que había arrancado
95 de su cuerpo, se derrumbó sobre sus miembros debilitados por la pérdida de sangre. A continuación Hodites, el primero de todos los cefenos después del rey, cayó también bajo la espada de Clímeno. A Protoénor lo atraviesa Hipseo, y a Hipseo el Lincida[18]. Estaba también entre ellos el anciano Ematión, aman-
100 te de la justicia y temeroso de los dioses; como ya le impedían guerrear los años, lucha con la palabra, da un paso al frente y maldice las criminales armas; mientras se abrazaba a los altares con temblorosas manos, Cromis, con la espada, le arranca de cuajo la cabeza, que cae sobre el ara, y allí su lengua, aún
105 con vida, profirió palabras de condena y avivó el fuego al exhalar el último aliento[19].

Después de esto dos hermanos gemelos, Bróteas y Amón, invictos en el pugilato, si pudieran los guantes vencer a las espadas, cayeron por la mano de Fineo, e igualmente Ámpico, el sacerdote de Ceres, veladas sus sienes por blanquecinas ínfu-
110 las. Tú también, Lampétida, que no debías aplicarte a estos menesteres, sino a una obra pacífica, tocar la cítara al tiempo que cantas; se te había ordenado animar el banquete y la fiesta

---

[18] Tras los pormenores de las muertes vuelve la confusión de la batalla en la que reaparece Perseo, pues no debemos olvidarnos de que él es el Lincida por ser tataranieto de Linceo.

[19] Que el anciano pacifista se agarre al altar es convencional en lo que se refiere a sacerdotes y suplicantes, y además Príamo, en el libro II de la *Eneida*, había tenido una muerte famosa en esa posición. Sobresale la viñeta final, claramente grotesca: una lengua que pese a pertenecer a una cabeza cortada aún musita palabras y una cabeza que alienta sobre las llamas. En el relato ovidiano aparecen diversas variedades de lo sangriento adobadas siempre con un toque de comicidad *(gore*, macabro, grotesco) que hacen difícil tomarse en serio este pastiche de un relato épico.

cantando[20]. Al verte desde lejos agarrado a tu pacífico instrumento, dijo con sorna Pétalo: «Cántales lo que falta a los manes de la Estigia», y le clavó la espada en la sien izquierda. Se 115 derrumba y con dedos moribundos aún repasa las cuerdas de la lira y saca en su caída un sonido quejumbroso[21].

No permitió el salvaje Licormas que muriera impunemente y, agarrando la gruesa barra del cerrojo de la jamba derecha de la puerta, le machacó a Pétalo los huesos del cráneo; aquél cayó 120 por tierra cual novillo en un sacrificio. Intentaba arrancar también la barra de la jamba izquierda Pélates el cinifio; mientras lo intentaba, la diestra le fue atravesada por la lanza de Córito el Marmárida y se le quedó clavada en la madera. Pegado allí, 125 Abante le traspasó el costado; no se fue al suelo aquél, sino que pereció colgado de la puerta que le retenía la mano[22].

También es abatido Melaneo, que siguió las banderas de Perseo, y Dórilas, el más rico del campo nasamonio, Dórilas, rico en tierras: no había ninguno que poseyera más que él o 130 que pudiera cosechar tantos montones de trigo. A éste se le clavó oblicuamente en la ingle el dardo disparado (es un lugar mortal). Una vez que el autor de la herida, el bactriano Halcio-

[20] Tras el neutral, el pacifista y el sacerdote, el texto introduce ahora al poeta. No es que estos personajes sean desconocidos en la épica homérica o virgiliana, pero su concentración en esta parte, además de lo escasamente aguerrido que es Fineo, comunica al combate (y sobre todo a la actitud del narrador hacia él) un matiz poco serio.

[21] No son nuevas las palabras insultantes ni tampoco el toque melodramático (nunca mejor dicho) del cuadro final. De nuevo es grotesca la selección de detalles: pensando en las muchas cosas que se pueden destacar en un guerrero que muere, la sucesión de imágenes elegidas por Ovidio muestra una opción estética bastante peculiar.

[22] Dudamos si calificar el combate de esquemático, en una línea próxima al cómic, o si introducir la precaución de que el autor había contemplado en el anfiteatro muchas más escenas sangrientas que los comentaristas.

neo, lo vio echando el alma entre estertores y con los ojos extraviados, le dijo estas palabras: «Posee, de tantos campos, sólo
135 el trozo de tierra que ocupas»; y abandonó su cuerpo exangüe. Contra éste, con furia vengadora, el Abantíada arroja la lanza que arrancó aún caliente del muerto; el arma le golpea en plena nariz, le traspasa la nuca y sobresale por una y otra parte; y mientras la Fortuna echa una mano, derribó a Clitio y Clanis,
140 nacidos ambos de una misma madre, con dos golpes distintos; pues a Clitio una lanza de fresno, que blandió fuerte brazo, le traspasó ambos muslos; Clanis mordió el venablo con su boca. Cayó también Celadón el mendesio; cayó Astreo (nacido de
145 madre palestina e incierto padre). Y Etíon, sagaz vidente antaño de las cosas futuras, pero a quien un falso auspicio engañó en aquel momento, y Toactes, escudero real, y Agirtes, al que infamaba el haber dado muerte a su padre[23].

Le queda, sin embargo, por hacer más de lo que ha realizado; pues todos se vuelven contra él con la intención de aplastarlo.
150 Por doquier se conjuran batallones para luchar por una causa que se niega a reconocer los favores y a cumplir la palabra dada. De su lado se ponen el suegro, en vano fiel a la familia, y la recién casada, con su madre, y con sus alaridos llenan el atrio; pero el atronar de las armas y los gemidos de los caídos prevalecen; Be-
155 lona baña con abundante sangre la casa ya profanada, al tiempo que urde nuevos combates. Rodean a Perseo Fineo y otros mil que siguen a Fineo[24]; vuelan los dardos, más numerosos que

---

[23] Perseo reaparece en el combate vengando a uno de sus partidarios con una muerte «homérica»; después da muerte a dos hermanos. Ya Virgilio, a propósito de dos gemelos, había desarrollado la agudeza de que la muerte distinguía lo que la naturaleza (e incluso los padres) confundían; Lucano lo desarrollará aún más. También en *En.* IX 327-28 aparece un adivino que no supo prever su propia muerte. Por último, la serie de víctimas de Perseo se cierra con un parricida.

[24] El relato cambia hacia una especie de visión panorámica del combate y se dispone a resumir cuál es el resultado de la lucha. Ya ha avanzado que lo que

el granizo invernal, y le pasan por uno y otro flanco y por delante de los ojos y los oídos. Apoya éste los hombros en una gran columna de piedra y, teniendo la espalda bien cubierta, vuelve el pecho al tropel del enemigo y sostiene el ataque; por la izquierda le atacaba Molpeo el de Caonia, y por la diestra, Equemon el nabateo. Como el tigre que ha oído los mugidos de dos vacadas procedentes de valles separados y, aguijoneado por el hambre, duda sobre cuál de las dos precipitarse, y arde en deseos de arrollar a ambas, así Perseo, dudando si lanzarse hacia la izquierda o la derecha, aparta a Molpeo atravesándole la pierna y se da por contento con su huida; pero Equemon no le da ningún tiempo, sino que se enfurece, y queriendo herirle en lo alto del cuello, no midió la fuerza y quebró la espada al pegar en el borde de la columna. La hoja saltó y se le clavó a su dueño en la garganta. Sin embargo, ese golpe no le dio motivos suficientes para morir: Perseo lo perforó con la cimitarra cilénide[25] mientras temblaba tendiendo en vano sus brazos inermes. 160 165 170 175

Pero cuando vio que su valor sucumbía ante el número, Perseo dijo: «Puesto que vosotros mismos me forzáis a ello, pediré auxilio al enemigo. Volved hacia otra parte vuestros rostros, amigos, si es que me queda alguno». Y sacó la cabeza de Gorgona. «Busca a otro a quien impresionen tus prodigios», dijo Téscelo; y según se preparaba para arrojar con su mano un dardo mortal, en ese gesto se quedó convertido en estatua de mármol[26]. Próximo a éste, Ámpice, ataca con la espada el pecho lleno de in- 180

queda es aún más duro que lo pasado y ahora dice explícitamente que Fineo y sus partidarios son muy superiores en número.

[25] Regalo del Cilenio Mercurio. Como en tantos otros casos es de destacar la frialdad y el toque de inhumanidad, incluso el cierto cinismo, con los que Ovidio remata la narración de la escena.

[26] El primer enemigo de Perseo que sufre la metamorfosis queda convertido en un lanzador de jabalina. El segundo queda en la postura de un gladiador o un soldado que lanza una estocada.

185 menso valor del Lincida; en plena estocada se le endureció la mano y no se le movió ni hacia atrás ni hacia adelante. Mas Nileo, que se fingía hijo del séptuple Nilo, y que en su escudo también había cincelado siete ríos, en parte con plata, en parte con
190 oro, dice: «Contempla, Perseo, los orígenes de mi estirpe; te llevarás a las silenciosas sombras de la muerte el gran consuelo de haber caído a manos de tan gran guerrero». El final de la frase resultó inaudible: creerías que la boca abierta quería hablar, pero ya no da salida a las palabras[27]. Los increpa Érix: «Por falta de
195 valor estáis paralizados, no por la fuerza de Gorgona, atacad conmigo y derribad por tierra a este joven que agita armas mágicas». Ya se disponía a atacar; la tierra retuvo sus pies e inmóvil se quedó de piedra, una estatua armada. Éstos, sin embargo, sufrieron
200 su castigo merecidamente; pero al menos había un soldado de Perseo, Aconteo, que mientras lucha en su defensa, quedó petrificado por haber contemplado a la Gorgona[28]. Pensando Astiages que aún estaba vivo, lo hiere con su larga espada; sonó la espada con tañido agudo. Queda Astiages atónito, y en éstas, adquirió la
205 misma condición, y aún preserva en su rostro de mármol un gesto de asombro. Llevaría largo rato decir los nombres de la plebe común; unos doscientos guerreros quedaban en combate, doscientos cuerpos se quedaron rígidos al ver a la Gorgona.

Entonces, finalmente, se arrepiente Fineo de aquella guerra
210 injusta. Pero ¿qué puede hacer? Ve estatuas en diversas posturas y reconoce a los suyos, y, llamando a cada uno por su nombre, solicita ayuda. Dando crédito apenas a sus ojos, toca los cuerpos más próximos; eran de mármol[29]. Vuelve la cara y, en actitud su-

[27] El tercer enemigo, además de fanfarrón, es mentiroso; muy apropiadamente, el gesto que prevalece en su metamorfosis es el de su boca paralizada.

[28] Con su gusto por la variación, el poeta introduce ahora una víctima del «fuego amigo».

[29] El artista no deja de sacar partido a una doble impresión: por un lado, un bosque de estatuas, un auténtico museo de escultura, en las más variadas poses,

plicante, tendiendo oblicuamente las manos que reconocen la derrota y los brazos[30], dice: «Eres el vencedor, Perseo; aparta tus 215 monstruos y quita esa cara petrificante, sea quien sea, de tu Medusa. Quítala, por favor. No nos empujó a la guerra el odio o la ambición de reinar: promovimos la guerra por mi esposa. Por méritos, la causa mejor era la tuya, por el tiempo, la nuestra. Siento no haber cedido; no me concedas nada, oh, fortísimo, sal- 220 vo la vida; y que sea tuyo todo lo demás»[31]. Mientras decía tales palabras sin atreverse a mirar a aquel a quien rogaba, le respondió Perseo: «Cobardísimo Fineo, lo que te puedo conceder, y es el mayor regalo para un cobarde, te lo concederé (no tengas mie- 225 do): no serás atacado con la espada. Es más, erigiré un monumento que permanecerá como recuerdo a través de los tiempos y serás siempre contemplado en casa de mi suegro para que mi esposa se consuele con la imagen de su prometido»[32]. Así dijo, y

que deleitarían a cualquiera, y por otro lado el asombro y el terror que experimenta alguien que momentos antes había visto vivos y en movimiento a todos aquellos personajes de piedra.

[30] Nótese la grotesca o más bien ridícula figura que compone Fineo, con la cara vuelta, para no mirar a Medusa, y el resto del cuerpo en actitud suplicante.

[31] Los comentaristas refieren las palabras de Fineo a la escena final de la *Eneida*, Turno ante Eneas, pero son muchos más los aspectos que hacen diferente esta escena (¡ese bosque de estatuas petrificadas, esa intrusión de lo maravilloso-artístico!) que los que acentúan su similitud. El relato bélico de Ovidio ha adquirido tal movimiento propio que más bien debe contemplarse como un pastiche humorístico del estilo épico en general que como un rebajamiento intencionado de un determinado texto, digamos la *Eneida*.

[32] Las palabras de Perseo son crueles, sardónicas, y carecen de cualquier atisbo de humanidad. Son las últimas que pronuncia este héroe, que tiene unos adversarios tan poco heroicos, lo que repercute, sin lugar a dudas, en su propia estatura como tal. Al ser ésta la primera batalla entre humanos de las *Metamorfosis* y el primer relato a gran escala a la manera de la épica tradicional, Ovidio quisó enviar un mensaje sobre el tipo de heroísmo que cabe esperar en el resto. OTIS, en *Ovid as an Epic Poet*, págs. 163-164, opina que Ovidio no tenía gusto ni capacidad para crear héroes, y que introdujo su Perseo-Fineo por

230 trasladó a la Forcínide[33] a la parte hacia la que se había vuelto Fineo con rostro tembloroso. Mientras intentaba todavía apartar de allí la vista, se puso rígido su cuello y se endureció la humedad de sus ojos. Pero aun así la boca temerosa, el gesto suplicante, las manos humilladas y la expresión servil quedaron en el mármol.

Preto y Polidectes

235 El Abantíada[34] victorioso penetra en las murallas de su patria[35] acompañado de su esposa, y ataca allí a Preto, para vengar a su padre inocente[36]; pues Preto, tras poner en fuga por las armas a su hermano, había entrado en posesión de la fortaleza de Acrisio. Pero ni con el auxilio de las 240 armas ni con la fortaleza que había capturado con malas artes logró vencer las torvas miradas del monstruo serpentíneo.

A ti, sin embargo, Polidectes, que gobernabas la pequeña Serifos[37], ni el valor del joven, probado ya en tantos sufrimientos, ni sus males te habían ablandado; pero persistes duro en tu odio 245 inexorable y nada pone fin a tu ira inicua; incluso rebajas su gloria y arguyes que es fingida la muerte de Medusa[38]. «Te daremos pruebas de la verdad; proteged los ojos», dice Perseo, y con la cara de Medusa convirtió en piedra sin sangre la cara del rey.

---

razones políticas y no poéticas, para anticipar la introducción de Eneas y otros héroes romanos.

[33] Medusa, hija de Forcis.

[34] Perseo, nieto de Acrisio, que comparte el patronímico; *cf. Met.* IV 607.

[35] Argos.

[36] Siendo Júpiter el padre de Perseo, aquí hay que entender *parentis* como «abuelo», como nos aclara la frase que sigue.

[37] La isla de Serifos, situada en el Egeo a aproximadamente un centenar de kilómetros de Argos, era el lugar donde la tradición hacía detenerse a Perseo a su llegada de Etiopía.

[38] El rey Polidectes insiste en lo mismo que todos los enemigos de Perseo, el rebajamiento o empequeñecimiento de sus hazañas. En la leyenda de este hé-

Hipocrene y las Piérides

Hasta ese momento la Tritonia se dedicó a acompañar a su hermano, el nacido de 250 la dorada lluvia; a partir de entonces, envuelta en hueca nube, abandona Serifos. Deja a la derecha Citnos y Gíaros y, por donde el camino sobre el mar le pareció más corto, puso rumbo a Tebas y al virginal Helicón[39]. Plantó su pie en el monte, y así se dirigió a las doctas hermanas: «Ha llegado a nuestros oídos un ru- 255 mor sobre una nueva fuente, que abrió el duro casco del corcel alado de Medusa. Tal es la causa de mi viaje: he querido contemplar el milagro. Pues yo misma lo vi nacer de la sangre de su madre»[40]. Urania le replica: «Sea cual sea, diosa, la causa de tu visita a estas moradas, es muy confortante para nuestros espíritus. 260 Pero el rumor es cierto; es Pegaso el origen de esta fuente»[41]. Y la musa condujo a Palas Atenea junto a la fuente santa. Tras admirar durante mucho tiempo las aguas creadas por la violencia de sus patas, deja correr la mirada por los bosques y las selvas antiguas, por las cuevas y las hierbas pintadas de innumera- 265 bles flores, y llama felices a las hijas de la Memoria, tanto por su ocupación como por el lugar que habitan[42]. Así le habló una

roe siempre se siembran dudas sobre su heroísmo, sea por ayudarse de la cabeza de Medusa o por su condición alada. No se puede decir que Ovidio las haya despejado con su relato.

[39] El monte Helicón era el lugar que la tradición consideraba residencia de las Musas.

[40] De nuevo nos informa el autor de que Minerva ha estado presente y por tanto ha ayudado a Perseo en sus hazañas, en este caso la muerte de Medusa. El caballo Pegaso surgió de la sangre de Medusa decapitada (*cf.* IV 785-86).

[41] Ovidio no menciona el nombre de la fuente, pero las pistas que da llevan a Hipocrene, nombre compuesto de ἵππος, caballo, y κρήνη, fuente. Además debe recordarse que en el nombre *Pegasus* πηγή, fuente, es el primer componente. *Vera fama* y *origo* son marcas etimológicas indudables.

[42] Téngase en cuenta que estamos hablando de los orígenes de la fuente de Hipocrene, del monte Helicón y de las Musas, o lo que es lo mismo, de los orí-

de las hermanas: «Si tu valor, Tritonia, no te hubiera llevado hacia empresas mayores, hubieras sido una más de nuestro coro;
270 pero dices verdad, y con razón apruebas nuestras artes y el lugar donde estamos. Y también nos es grato nuestro destino, siempre que estemos seguras. Pero (hasta tal punto nada está vedado al crimen) ya todo aterroriza nuestro virginal espíritu, y el terrible Pireneo no deja de presentarse ante mis ojos y aún no me he re-
275 cuperado totalmente. Había capturado aquel salvaje con soldados tracios Dáulide y los campos de la Fócide y ocupaba el poder injustamente. Nosotras íbamos a los templos del Parnaso; nos vio en el camino y, venerando nuestra divinidad con engañoso rostro, dijo: "Hijas de la Memoria" (pues nos había reco-
280 nocido), "deteneos, y no dudéis, por favor os lo ruego, en evitar los rigores del tiempo y la lluvia (llovía) bajo mi techo; con frecuencia los dioses penetraron bajo techos que no estaban a su altura". Influidas por sus palabras y por el tiempo, asentimos y entramos en el vestíbulo de la casa. Había cesado la lluvia y,
285 vencido el Austro por los Aquilones, escapaban las nubes oscuras de un cielo de nuevo purificado. Nos dio el impulso de irnos; cierra su casa Pireneo, y se dispone a hacernos violencia: nosotras escapamos poniéndonos las alas. En actitud de perseguir-

---

genes mismos de la poesía. Ésos son los bosques, las fuentes, las alturas y las cuevas en donde los poetas experimentan su iniciación en los misterios de la poesía, reciben objetos sagrados y bajan henchidos con el don de la inspiración que les han transmitido las Musas. Desde Hesíodo, pasando por Calímaco, Lucrecio y Propercio, estamos acostumbrados a estas escenas de contacto del poeta con lo divino. Aquí, de manera característica en Ovidio, el poeta nos retrotrae al lugar cuando acaba apenas de formarse (*loco*, 267) y está en situación inaugural, en sus mismísimos comienzos, de manera que, con Minerva de testigo, las Musas y su oficio (*studio*, 267) van a ser sometidas a una redefinición, porque es la primera vez que las diosas de la poesía aparecen en el libro. Lo que de ellas se diga a partir de aquí se aplica de forma reflexiva (la reflexividad de la literatura es la capacidad que ésta tiene para hablar de sí misma en forma literaria) a la labor del poeta mismo.

nos, él se irguió en lo alto de la ciudadela y dijo: "El camino que habéis tomado vosotras será también el mío"; y se lanza enloquecido del tejado de la torre más alta, cae de cabeza, y se estrella contra el suelo machacándose todos los huesos de la cara y tiñendo al morir la tierra con su sangre criminal». 290

Estaba hablando la musa cuando sonaron unas alas por los aires y de las altas ramas salió una voz que la saludaba. Alza la mirada la hija de Júpiter y busca el lugar desde donde resuenan unas lenguas que hablan tan claro: cree que el que habla es un ser humano. Se trataba de un ave: en número de nueve, quejándose de su suerte, se habían posado en las ramas unas pegas, que saben imitar todo. A la diosa, asombrada, así le comenzó a hablar la diosa: «No hace mucho que también éstas han aumentado la población de las aves, tras ser vencidas en competición. Píero, rico en tierras, las engendró en Pela, y su madre fue Euipe, una peónide[43]. Ella invocó a la poderosa Lucina nueve veces, pues nueve veces se puso de parto. Se envaneció, debido a su número, la estulta multitud de las hermanas, y después de ir por todas las ciudades de Hemonia y por todas las ciudades de Acaya, llegan hasta aquí a entablar combate con estas palabras[44]: "Dejad de engañar al vulgo ignorante con la vana dulzura de vuestro canto; luchad con nosotras, diosas Tespíades, si es 295 300 305

[43] Natural de los Péones, región montañosa al norte de Macedonia mencionada en el verso 313.

[44] Las hermanas desafían a las Musas en el terreno de éstas. Se trata de la primera contienda artística de unas mortales con las diosas del canto. El texto proporciona una clave interesante para los poetas que seguían las pautas estéticas de Calímaco: *intumuit numero* (hincharse o llenarse de aires sobre la base de la cantidad). Se rechazaba el estilo inflado *(tumidus)* y los poemas extensos, prefiriéndose el fino *(tenuis)* y el *labor limae* que podaba, reducía o borraba un número excesivo de versos: CATULO 95 u HORACIO *Sat.* I 4, 9-10. Y recordemos que en el verso 299 se ha dicho de estas hijas de Píero convertidas en pegas que lo imitaban todo.

que tenéis alguna confianza en vuestras fuerzas. Ni en la voz
310 ni en el arte seremos derrotadas: y en número somos otras tantas; o bien os retiráis vencidas de la fuente de Medusa y de la hiantia Aganipe[45] o nosotras nos retiraremos desde los campos Ematios hasta los nivosos Péones. Que las ninfas resuelvan la contienda". Competir nos resultaba vergonzoso, pero aún más
315 vergonzoso nos parecía ceder; las ninfas elegidas juran por las corrientes; y se sentaron en unos asientos de piedra formados por la naturaleza[46]. Entonces, sin ningún sorteo, la primera que se comprometió a competir canta la guerra de los dioses, atribuye mentidos honores a los gigantes y empequeñece las haza-
320 ñas de los grandes dioses[47]. Cuenta cómo Tifeo[48], salido de las profundas entrañas de la tierra, llenó de pavor a los celestes y que todos se dieron a la fuga, hasta que, cansados, los acogió la tierra de Egipto y el Nilo dividido en siete bocas. Cuenta que
325 allí también llegó Tifeo, el hijo de la tierra, y que los de arriba se ocultaron en mentidas figuras[49]. "Se convierte Júpiter", dijo,

---

[45] Otra fuente del Helicón, a la que llama *hiantia*, es decir, beocia.

[46] Las justas poéticas en el marco de un poema eran familiares a los lectores latinos al menos desde las *Bucólicas* de Virgilio, y recordaban los concursos poéticos en los que los gramáticos ejercían de jueces. Aquí el árbitro son las ninfas, pues las Musas están empeñadas en la contienda.

[47] El tema elegido por la Piéride es una gigantomaquia, la lucha entre los dioses y los gigantes, el tema por excelencia de la gran épica. Casi todos los poetas de la época de Augusto, siguiendo el *dictum* de Calímaco («tronar no es propio de mí, sino de Zeus»), pretenden evitarlo. El sesgo del relato es favorable a los gigantes: al fin y al cabo ellos son los que retan el orden establecido, ellos son los aspirantes al cielo y a las alturas, ellos, como las Piérides, desafían el poder de los dioses.

[48] Sobre Tifeo, *cf.* III 302, nota 56. Ruiz de Elvira, vol. I, pág. 223, absolutamente estricto en el uso de las normas de transcripción, propone Tifoeo, pero nosotros nos inclinamos por la forma Tifeo, que ya está en curso desde el Siglo de Oro: *cf.* Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, estrofa 4.

[49] Los dioses se refugian en el Nilo, perseguidos por Tifeo, y tienen que adoptar la forma de distintos animales. En principio parece impropio de estas

"en guía del rebaño, por lo que hoy en día el libio Amón es representado con cuernos retorcidos; el Delio toma la forma de un cuervo; el hijo de Sémele se ocultó en un macho cabrío, la hermana de Febo en una gata, la Saturnia en blanca vaca, Venus en 330 un pez, y el Cilenio bajo las alas del ibis"[50]. Hasta ese momento había acompañado con la cítara los sones de su voz; nos reclaman a las Aónides[51]; pero ¿es posible que no tengas tiempo y no haya oportunidad de que prestes oídos a nuestros cantos? «No dudes y dime vuestra canción de principio a fin»[52], dijo Palas, y se sentó en la leve sombra del bosque. Responde la Musa: 335 «La responsabilidad toda de la contienda se la confiamos a una sola; se levanta Calíope y, recogiendo con hiedra sus largos cabellos, templa con el pulgar las quejumbrosas cuerdas y añade estos cantos al sonido que salía de las vibrantes fibras:

grandes divinidades guarecerse en la apariencia de un animal para poder escapar de la persecución de un enemigo. Sin embargo, hemos visto cómo Júpiter utilizaba ese mismo recurso para conseguir sus propósitos eróticos, reduciendo su majestad y produciendo un cierto efecto humorístico; *cf. Met.* II 846-851, a propósito del rapto de Europa. Las Piérides estarían recogiendo así un rasgo de las propias *Metamorfosis*, una épica *sui generis*, con tintes calimaqueos, donde la altura inicial del tema se ve sometida a reducciones irónicas.

[50] Una observación narratológica: es la musa Urania la que le transmite a Minerva las palabras de las Piérides. Éstas no se registran inicialmente en estilo directo sino en un estilo narrativizado, sumario, que sustituye tendenciosamente las palabras de las Piérides por un resumen en boca de la musa. Solamente las últimas cinco líneas aparecen en estilo directo. Por tanto, el relato de la intervención de las aspirantes ocupa muy poco tiempo narrativo, trece líneas, mientras que, como veremos más adelante, la intervención de la musa Calíope será registrada con todo detalle.

[51] Epíteto de las Musas que hace referencia a su procedencia beocia.

[52] El relato pone en nuestro conocimiento, según las palabras de Minerva, que lo que vamos a oír a continuación es el *poema en orden*. *Ordine* es un tecnicismo retórico, equivalente a *dispositio*, que aparece cuando se solicita una narración sin anacronismos, desarrollada de principio a fin, que no empiece *in medias res*.

Ceres y Prosérpina

340 »Ceres[53] la primera rompió el suelo con el corvo arado, la primera dio a las tierras mieses y alimentos suavizados por el cultivo, dio leyes la primera; todo es regalo de Ceres; ella es el tema de mi canto; ojalá que yo pudiera hacer mis cantos dignos de la diosa; pues la diosa sí que es digna de cantos[54].

345 »La vasta isla de Trinacria está echada encima del cuerpo giganteo y aplasta debajo de sus enormes peñascos a Tifeo[55], que osó aspirar a las etéreas sedes. Él no deja de hacer fuerza y con frecuencia pugna por alzarse; pero su mano derecha está 350 aplastada por el ausonio Peloro y la izquierda por ti, Paquino; sus piernas las sujeta el Lilibeo[56] y sobre su cabeza pesa el Etna, bajo el cual, tendido boca arriba, escupe arena y vomita llamas el feroz Tifeo. Con frecuencia lucha por sacudirse el peso de la

---

[53] La canción de Calíope comienza con un himno a Ceres, totalmente apropiado si se tiene en cuenta que el *Himno homérico a Deméter* es una fuente principalísima de Ovidio, tanto de esta parte de las *Metamorfosis* como de *Fastos* IV 417-620.

[54] Nótese el contraste entre los versos de Calíope y la narración de las Piérides. Aquí la diosa Ceres es presentada en toda su grandeza y majestad, lo que supone una crítica implícita a la versión burlesca de las divinidades que acabamos de leer. Además, frente a la gigantomaquia que hacía a la tierra madre de estos temibles monstruos, aquí se subrayan sus aspectos amables: Ceres, la madre tierra, es la inventora de la agricultura, la que proporciona alimento a todos los hombres.

[55] Éste es el resultado final de la intentona de Tifeo contra los dioses: sufrir un castigo ejemplar por parte de Júpiter. Adviértase que la polémica abarca el terreno moral, rebelión contra los dioses, pero también el estético-literario, con una lucha de géneros, los defendidos por las Musas y por las Piérides.

[56] No podemos por menos de recordar en este lugar los versos pertenecientes a la estrofa cuarta de la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora: «Donde espumoso el mar siciliano / el pie argenta de plata al Lilibeo / (bóveda o de las fraguas de Vulcano / o tumba de los huesos de Tifeo) / pálidas señas cenizoso un llano / —cuando no del sacrílego deseo— / del rudo oficio da».

tierra y hacer rodar de encima de su cuerpo ciudades y montañas enormes; de ahí que tiemble la tierra y que el propio rey de 355 las almas sin voz tema que el suelo se abra y se descubra por una inmensa grieta y que, entrándose el día, lleve el terror a las sombras temblorosas. Por miedo a este desastre, había dejado el tirano su tenebrosa sede y, llevado en su carro de corceles negros, andaba recorriendo precavido los cimientos de la isla de 360 Sicilia. Una vez que hubo comprobado que en ninguna parte había peligro de derrumbamiento, sin miedo ya, es cuando lo ve vagar la Ericina, sentada en el monte que le da nombre[57]; abrazó estrechamente a su alado hijo y añadió: "Mis armas, mi fuerza y todo mi poder, Cupido, hijo[58], coge los dardos con que ven- 365 ces a todos y dispara rápidas saetas contra el pecho del dios a quien, de los tres reinos del mundo, le cupo en suerte el último. Tú vences y domas a los celestes y al propio Júpiter, a los dioses del ponto, y al dueño que rige los dioses del ponto; ¿por qué 370 se te resiste el Tártaro? ¿Por qué no extiendes el imperio de tu madre y el tuyo? Se dirime la tercera parte del mundo. Y sin embargo, en el cielo (mira que es grande lo que tenemos que aguantar), se nos desprecia, y con nuestro poder, disminuye también el del Amor. ¿No ves cómo Palas y la flechadora Diana se 375 han apartado de mí? Incluso la hija de Ceres[59], si lo permitimos, será doncella de por vida; pues acaricia las mismas esperanzas.

---

[57] Era famoso ya desde época cartaginesa el santuario de Venus en la cumbre del monte Érice, una elevación imponente situada en la parte occidental de Sicilia.

[58] El comienzo del parlamento de Venus recoge casi de manera literal las palabras que Venus le dirige al mismo Cupido en *En.* I 664, *nate, meae vires, mea magna potentia...*, frente a *Met.* V 365, *arma manusque meae, mea, nate, potentia*, con la significativa adición de *arma*, comienzo de la *Eneida* y emblema de la poesía épica.

[59] Perséfone o Prosérpina era hija de Júpiter y de Ceres, y por tanto sobrina de Plutón.

Pero tú, por el reino que compartimos, si es que esto vale algo, une a la diosa con su tío"[60]. Dijo Venus. Él desató su aljaba y,
380 por consejo de su madre, de mil saetas puso aparte una: no hay otra más aguda, ni menos falible ni que mejor obedezca al arco. Apoyándolo contra la rodilla curvó el dobladizo cuerno y traspasó el corazón de Dite con la arponada caña[61].

385 »No lejos de las murallas de Henna hay un lago[62] de aguas profundas, con el nombre de Pergo; ni el Caístro oye cantar más cisnes en sus corrientes. Un bosque rodea las aguas por todos

---

[60] Venus parece tener un plan para dominar el universo y someterlo a su poder y al de su hijo, que se impondría incluso a la primitiva partición de dominios entre Júpiter, Neptuno y Plutón, los saturnios a quienes correspondieron respectivamente el cielo, el mar y el infierno. Se trata de una erotización del universo bajo el reino del amor. Al mismo tiempo no podemos olvidar que en la literatura romana de la época, representada por la *Eneida*, Venus también tiene planes muy concretos, igualmente relacionados con el dominio del universo. Se trata del poder de sus descendientes, de los descendientes de Eneas, que dominarán Roma y con ella el mundo. Venus expone estos planes repetidamente a Júpiter. ¿Parece arriesgado poner en relación la Venus erótica de Ovidio con la Venus política de la *Eneida* y los diferentes programas que la diosa defiende en cada una de las dos epopeyas?

[61] En la *Eneida* Cupido no utiliza el arco para enamorar a Dido, sino que adopta la figura de Julo. En los *Argonautica* de Apolonio de Rodas, antecedente de la *Eneida*, Eros sí utiliza sus flechas, traspasando el corazón de Medea, por instigación de su madre, de Atenea y de Hera. De esta manera el Cupido ovidiano hiere a Plutón con las flechas con que el Eros de Apolonio hirió a Medea.

[62] Con un nuevo cambio de línea narrativa, tras los de Ceres, Tifeo, Plutón, Venus, Cupido y sus flechas, el texto introduce un *locus amoenus*, que cuenta con todos los elementos canónicos: el agua *(lacus)*, el bosque *(lucus)*, la sombra, el fresco, las flores; *cf.* I 569 nota 104; IV 299 ss; IV 337, nota 54. Sin embargo, no se trata de un *locus* cualquiera, sino de uno tratado ya por Cicerón en sus célebres discursos contra Verres, que había sido gobernador de Sicilia. Así pues, el lugar común retórico es también un lugar específico, determinado y concreto de un texto, el ciceroniano, y, atendiendo a su contenido, de una tierra, Sicilia, cerca de la ciudad de Henna (hoy en día Enna), donde se produjo el rapto de Prosérpina.

los lados, a modo de corona, y forma con sus ramajes como un toldo que mantiene alejados los rayos de Febo. Las ramas dan fresco, y la tierra húmeda flores de variados[63] colores. Allí rei- 390 na perpetua primavera[64]. En ese bosque, mientras Prosérpina[65] juega y coge violetas o blancos lirios y mientras con juvenil empeño llena el cesto y el hueco del vestido, luchando por vencer en la recolección a sus compañeras, Dite la ve y, casi al mismo tiempo, se enamora y la rapta[66]. Hasta tal punto es impa- 395 ciente el amor[67]. La diosa, aterrorizada, con el rostro demudado, clama tristemente por su madre y por sus compañeras, pero más por su madre; y, como se había rasgado el vestido desde el cuello, su cosecha de flores cayó al suelo al aflojarse la túnica. Tal era la inocencia de sus años juveniles que incluso esta pérdida 400

[63] TARRANT acepta *varios* con reservas; la otra opción, *tirios*, es aceptada por ANDERSON; para más detalles, *cf.* BÖMER. De forma semejante, en el verso anterior TARRANT opta por *ictus*, aduciendo algunos paralelos, pero sin rechazar la alternativa, *ignes*.

[64] De nuevo una atmósfera idílica nos anuncia un peligro inminente. El lugar está dispuesto en forma de anfiteatro, que, para la imaginación antigua, connota juegos violentos. O, si queremos suavizarlo un poco, pensemos en los escenarios teatrales en los que se representaban ballet, mimos y fábulas mitológicas. En resumidas cuentas, en ese lugar cabe esperar una representación de algo que, por su posible naturaleza violenta, les resulte interesante a los espectadores.

[65] Prosérpina es introducida en el relato sin que se añada explicación alguna a su presencia allí; en *Fastos* IV 421-424 se explica que Sicilia, y en particular Henna, son tierras gratas a Ceres, y que la diosa había sido invitada a un banquete sagrado por Aretusa, al que acude acompañada de su hija.

[66] A diferencia de otros dioses, Plutón no busca satisfacer su lujuria, sino que pretende un matrimonio regular. Fuentes distintas de las ovidianas atribuyen a Júpiter (y no a Venus y a su hijo) la responsabilidad e inspiración última del rapto.

[67] Ovidio ha querido hacer alusión a su técnica de suspense-aceleración con el adjetivo *properatus*.

provocó en ella un tierno sentimiento de pesar[68]. Guía el raptor su carro y azuza los caballos, nombrándolos uno a uno, sacudiendo sobre su cuello y crines las riendas teñidas de color herrumbre; ellos lo llevan por los profundos lagos y los estanques 405 sulfurosos de los Palicos, que hierven a causa de las hendiduras de la tierra, y por donde los Baquíadas, estirpe hija de la bimarina Corinto, levantaron sus murallas entre puertos desiguales[69].

Cíane

»Hay entre Cíane y la pisea Aretusa[70] una ensenada que cierran dos estrechos 410 salientes[71]. Allí habitaba Cíane la azulada, de quien tomó nombre la fuente, la más célebre entre las ninfas sicilianas. Sacando el cuerpo por encima del agua hasta la parte alta del vientre, reconoció a la diosa y dijo: "No iréis más lejos, pues no puedes ser el yerno de 415 Ceres contra su voluntad; tu deber habría sido pedirla, no raptarla. Porque, si se me permite comparar cosas pequeñas con grandes, yo también fui amada por Anapis[72]. Y sin embargo, después de muchos ruegos, y no aterrorizada como ésta, lo acepté por

[68] Este detalle de empatía, que sorprendería menos en Virgilio que en Ovidio, lo anotamos en la cuenta de la finura psicológica y de la sensibilidad del narrador. No resulta difícil, si hablamos de «años juveniles», «flores», «inocencia», «pérdida» y «malestar», atribuirle al pasaje un valor simbólico, como una especie de prolepsis del destino que aguarda a Prosérpina en manos de Plutón.

[69] El autor alude a Siracusa, colonia fundada en el sureste de Sicilia por la familia corintia de los Baquíadas en el siglo VIII a. C.

[70] Pisea, es decir, de Pisa, ciudad de la Élide de donde era natural la ninfa Aretusa.

[71] Ovidio se refiere a las dos fuentes de Siracusa, la primera, Aretusa, situada en la isla de Ortigia, y la segunda, Cíane, al otro lado de la ensenada natural que forma el gran puerto, donde tuvo lugar la batalla entre siracusanos y atenienses del 413 a. C.

[72] Anapis es un río que desemboca en la bahía de Siracusa, no lejos de Cíane.

marido". Dijo, y extendiendo sus brazos lo más que pudo, se interpuso en su marcha; no contuvo el Saturnio por más tiempo su ira y, azuzando a sus espantosos caballos, hundió su real cetro, 420 lanzado por poderoso brazo, en lo profundo del abismo. La tierra, herida, le permitió el paso hacia el Tártaro y dio acogida por el centro del cráter al desenfrenado carro. Por su parte, Cíane, entristecida por el rapto de la diosa y por ver desdeñada la ley de 425 sus aguas[73], lleva en su pecho silencioso una herida inconsolable y se deshace toda en lágrimas, y se va afinando hasta convertirse en las aguas de las que había sido hacía poco el poder supremo[74]. Podrías ver el ablandamiento de sus miembros, la nueva flexibilidad de sus huesos, las uñas que perdían su rigidez; las partes 430 más finas de su cuerpo son las primeras en licuarse, los azules cabellos y los dedos, las piernas y los pies (pues es cosa de un momento la transformación de los miembros menos gruesos en ondas heladas); después de éstos, los hombros, la espalda, los costados y el pecho se deshacen en finos arroyuelos; finalmente, 435 en vez de verdadera sangre, ya corre agua por las venas corrompidas y nada queda a lo que puedas agarrarte.

»Mientras tanto, por todas las tierras y los profundos océanos, vanamente es buscada la hija por la madre despavorida[75]. No la

---

[73] La ninfa, antropomórfica además de elemento natural, considera que Plutón conculca sus derechos al pisotear sus aguas con los corceles y el carro.

[74] Es la primera transformación en agua que encontramos en las *Metamorfosis*, y con mucho la más elaborada; *cf.* KENNEY, en BINNS, *Ovid*, pág. 153, nota 132. Algunos comentaristas encuentran el pasaje excesivamente largo y, sobre todo, digresivo con respecto a la historia de Ceres, sin duda porque lo comparan con los *Fastos* o con la versión griega del *Himno homérico a Deméter*. Este relato de Calíope, por el contrario, resulta ser en cierto modo una versión reducida de las propias *Metamorfosis* en su totalidad, por lo que una historia de metamorfosis, por débil que sea la motivación que la introduce, resulta siempre adecuada.

[75] Primera aparición de Ceres después del rapto de su hija. Ovidio no ha consignado la reacción de la madre, sino que ha seguido la línea narrativa del raptor y su camino hacia los infiernos.

440 vio descansar la Aurora al salir con sus cabellos húmedos, no la vio descansar el Héspero. Encendió ella en el Etna dos llameantes ramas de pino y las llevó incansable en sus manos por las heladas tinieblas[76]. Cuando el día vivificador borraba de nuevo el brillo de las estrellas, buscaba a la hija desde el ocaso del sol
445 hasta el orto[77]. Fatigada por el esfuerzo, había sentido sed, sin que hubiese una fuente para refrescar su boca, cuando casualmente descubrió una cabaña de techo de paja y llamó a su humilde puerta; de ella sale una vieja, que ve a la diosa, y, al pedirle agua, le
450 ofreció una dulce bebida, migada con polenta tostada. Mientras bebe lo que le han ofrecido, un niño de ojos duros y actitud atrevida se paró ante la diosa, soltó una carcajada y la llamó muerta de hambre. La diosa se sintió ofendida y le lanzó al lenguaraz la parte de polenta mezclada con el líquido que aún no había bebido[78]. Su cara queda empapada de manchas, y los brazos que hace
455 un momento tenía son ahora patas; a sus miembros transformados se les añadió una cola; se encoge hasta unas dimensiones reducidas, para que su capacidad de hacer daño no sea grande, y su tamaño es menor que un pequeño lagarto. Queda la vieja admirada y presa del llanto: al intentar tocar el prodigioso reptil, éste se escapa y busca un escondrijo, y adquiere un nombre adecuado a
460 su color[79], y un cuerpo constelado[80] de manchas multicolores.

---

[76] La imagen de Ceres con las dos antorchas de pino buscando a su hija gozó de gran difusión en la tradición iconográfica.

[77] La dirección de la búsqueda de Ceres va de occidente a oriente. En los *Fastos* se reseñan las localidades que visita en un largo catálogo de ciudades que ocupan casi cuarenta versos, hasta que finalmente se detiene en Atenas.

[78] Quizás quepa relacionar esta airada reacción de la diosa con el marco en el que se integra el relato: Minerva en el libro VI y las Musas en el V no toleran desafíos, ni que los humanos les falten al respeto debido a las divinidades.

[79] Tarrant propone la lectura *pudori*. Aparte de la dificultad de la traducción, también tiene en contra la tradición indirecta de Isidoro *Etym.* XII 4, 38, como él mismo reseña en el aparato crítico. En consecuencia continuamos leyendo aquí *colori* como otros editores (*cf.* Anderson).

»Sería largo decir por qué tierras y por qué mares anduvo errante la deidad[81]. En su búsqueda, el mundo se le quedó pequeño. Vuelve a Sicania y, al registrarlo todo en su recorrido, llegó también junto a la fuente Cíane. Si ella no hubiese sido transformada, lo habría contado todo; pero por más que quisiera decirlo, no le asistía la voz, no le asistía la lengua y no tenía con qué hablar. Supo dar, sin embargo, muy manifiestas señas: mostró sobre la superficie del agua una prenda bien conocida por la madre, desprendida por azar allí mismo en la fuente sagrada, el cinto de Perséfone. Tan pronto lo hubo reconocido, como si entonces se enterara por fin de que su hija había sido raptada, la diosa arrancó sus despeinados cabellos y repetidamente se golpeó el pecho con las palmas de las manos[82]. No sabe aún dónde está, pero increpa a todas las tierras con gritos, las tacha de ingratas e indignas del regalo de las mieses, sobre todo a Trinacria, donde encontró las huellas de su daño. Por consiguiente, allí destrozó con mano implacable los arados que

465

470

475

---

[80] El nombre latino del animal es *stellio* y se contiene en la palabra *stellatus*. Se trata del estelión, una especie de pequeño lagarto, de la familia de la iguana.

[81] Una vez más Ovidio hace de comentarista de sí mismo. Como sabe que el lector conoce la tradición —y quizás también los *Fastos*, que escribió al mismo tiempo que las *Metamorfosis*— se anticipa a posibles objeciones con esta referencia al catálogo de tierras y ciudades que otras versiones de la historia reseñan.

[82] Ceres vuelve al lugar donde el carro del raptor se hundió en la tierra en su camino hacia los infiernos, y al recibir la información de la fuente Cíane reacciona con ostensibles manifestaciones de dolor ante la evidencia del rapto. Este pasaje de la reacción de la madre, presente en el *Himno homérico a Deméter* y en la versión de los *Fastos*, había sido omitido por Ovidio porque sus intereses lo habían llevado tras la línea narrativa de Plutón y de la raptada. Pero no lo había olvidado. Y para hacérselo ver al lector añade algo que apunta a que la reacción de Ceres, después de tanto tiempo de búsqueda, resulta tal vez excesiva: «como si entonces se enterara por fin de que su hija había sido raptada». El autor nada y guarda la ropa: conserva la reacción de Ceres al tiempo que reconoce que quizás llega un poco tarde en el texto.

volteaban la tierra y, enojada, entregó por igual a la muerte a colonos y bueyes que aran la tierra, y ordenó a los campos defraudar la confianza depositada en ellos y echó a perder las se-
480 millas. La fertilidad de una tierra, cuya fama corrió por el ancho mundo, está herida[83]; el grano se muere con la planta aún tierna, y unas veces el sol excesivo y otras veces el exceso de lluvias lo arruina, o lo dañan los astros y los vientos, o las ávidas aves se comen las semillas apenas aventadas; la cizaña y los
485 abrojos y la invencible grama hostigan las cosechas de trigo[84].

»Entonces la Alféyade[85] sacó su cabeza de las ondas eleas, apartó sus húmedos cabellos de la frente, poniéndolos por detrás de sus orejas, y dijo: "Madre de las mieses y de la joven por todo
490 el orbe buscada, pon fin a tus enormes fatigas y no te enojes violentamente con la tierra que te ha sido fiel. La tierra no ha hecho nada malo, pues se abrió para el rapto contra su voluntad. Y no suplico en favor de mi patria, pues he llegado aquí como foraste-

---

[83] La conjetura de TARRANT, *laesa*, se apoya en algunos pasajes paralelos del propio Ovidio y es preferible al *sparsa* de los manuscritos y al *falsa* defendido por ANDERSON (comentario *ad loc.)*.

[84] En el *Himno homérico a Deméter* la diosa castiga a las tierras con una terrible hambruna porque Zeus se niega a que Hades le devuelva a su hija, y sólo cede en sus propósitos cuando llega con el dios al acuerdo de que Perséfone pase con ella en el mundo de los celestes dos tercios del año. Que la tierra que sufre la hambruna sea Sicilia y no Atenas se debe a que Ovidio, en toda la historia de Ceres y Prosérpina, no sólo sigue el *Himno homérico a Deméter*, sino también versiones sicilianas que sitúan en la isla los acontecimientos, como la del historiador Timeo (siglos IV-III a. C.), la de Diodoro, apodado Sículo (siglo I a. C.), y la de Cicerón en *Verrinas* II 4, 106 ss.

[85] Se refiere a Aretusa, pero el texto, a estas alturas, no nos explica el origen de su nombre, porque no es un patronímico (hija de Alfeo), ni un nombre geográfico. Si tradujéramos «amante de Alfeo» nos adelantaríamos a las explicaciones que proporcionará más adelante. Tal como están las cosas, sólo los lectores eruditos identificarán a Aretusa, la ninfa de la fuente que, siendo naturalmente de agua dulce, brota sin embargo en Ortigia, a pocos metros del mar.

ra. Mi patria es Pisa, y de la Élide sale nuestro origen. Vivo en Sicania como extranjera, pero esta tierra me es más grata que cualquier otro suelo; ahora, yo, Aretusa, tengo estos Penates, esta casa; no la destruyas, tú que eres tan benévola. Cuando estés libre de inquietudes y con mejor rostro será una hora más oportuna para que escuches mis relatos de cómo he sido cambiada de emplazamiento y he arribado a Ortigia[86] a través de las ondas del inmenso mar. La tierra, accesible para mí, me ofrece un camino y, arrastrada por debajo de sus cavernas más profundas, aquí saco mi cabeza y contemplo estrellas desconocidas. Así que, mientras me deslizo bajo tierra por el abismo de la Estigia, allí se ofreció a la contemplación de mis ojos tu hija Prosérpina[87]. Por cierto, estaba triste, y aún daba muestras de terror su rostro, mas, sin embargo, es la reina, la más grande del reino de la sombra; mas, sin embargo, es la poderosa esposa del tirano infernal"[88].

»Al oír frases semejantes la madre se quedó como de piedra, y estuvo mucho tiempo como paralizada de estupor. Y cuando el extravío, que ya era intenso, fue desplazado por un intenso dolor, salió en su carro en dirección a las etéreas auras. Allí, toda de nubes su rostro, con un odio indecible y el cabello en desorden, se irguió ante Júpiter: "He venido a suplicarte, Júpiter, por sangre de mi sangre y sangre de tu sangre. Y si no halla ante ti favor la madre, que sea la hija quien mueva el corazón del padre; te pido por favor que tu inquietud por ella no se aminore por ser

[86] En Aretusa concurren dos funciones: explicarle a Ceres las razones por las cuales la tierra de Sicilia es ajena al rapto (y por tanto, las circunstancias del mismo) y contarle también sus extraños orígenes (por qué ella, una fuente, no es de la tierra de donde brota.)

[87] Por fin Ceres recibe plenas noticias del paradero de Prosérpina. En el *Himno homérico a Deméter* y en los *Fastos* es el Sol quien informa a Ceres sobre el rapto.

[88] Aretusa comienza la línea argumentativa de consolar a Ceres diciéndole los altos honores que ha recibido Prosérpina por ser esposa del rey del infierno.

yo su madre. He aquí que la hija buscada por mí durante largo tiempo por fin ha sido hallada, si le llamas hallar a estar segura de su pérdida, o si a saber dónde se encuentra llamas haberla ha-
520 llado. Aguantaremos que la haya raptado, con tal de que la devuelva; pues no es digno marido para una hija tuya, ya que no para una hija mía, un ladrón". Júpiter respondió: "Es nuestra hija prenda común y carga compartida; mas si te place que llamemos
525 a las cosas por su nombre real, el acto no es ofensa, sino amor[89]. Y ese yerno no será motivo de vergüenza para nosotros, si tú lo quieres, diosa. Aunque toda otra cosa le faltase, ¡qué grande es ya ser hermano de Júpiter! Pero ¿y si lo demás no le falta, y si sólo cede ante mí por un sorteo[90]? Sin embargo, si tanto deseas
530 su separación, volverá de nuevo Prosérpina al cielo, aunque con esta condición: que no haya probado allí comida alguna; pues así está fijado por la ley de las Parcas"[91].

Ascálafo

»Dijo así, pero es designio firme de Ceres sacar a su hija. No lo permiten los ha-
535 dos, pues la joven había roto el ayuno, y, mientras paseaba inocente[92] por un bello jardín, había cogido de un árbol colmado de

---

[89] Se refiere al rapto de Prosérpina por Plutón.

[90] Se refiere al que concedió a Júpiter el poder en los cielos, y a Dite en los infiernos. En las versiones previas del rapto (o en las contemporáneas como los *Fastos*), Júpiter es el responsable del plan de asignar una esposa a Plutón, y no Venus, de la que Ovidio se ha olvidado totalmente al llegar a estas alturas de la acción.

[91] Aparentemente se trata de una condición caprichosa, respaldada por las decisiones de las Parcas, contra las que los Olímpicos no tenían poder. Es una especie de interdicción o tabú como los que aparecen en los cuentos maravillosos. Sin embargo, no debe olvidarse que el mito trata de los orígenes de la agricultura y expone en sus propios términos determinadas prescripciones sobre alimentación, similares a las que debían observar los iniciados a los misterios de Eleusis.

[92] El texto utiliza el mismo adjetivo, *simplex* (que nosotros, un poco favo-

frutos una granada, había arrancado siete granos de su corteza pálida y los había hecho crujir entre sus dientes. El único de todos que vio aquello fue Ascálafo, a quien dicen que antaño Orfne, en absoluto desconocida entre las ninfas del Averno, concibió de su amado Aqueronte, y parió al abrigo de sus ne- 540 gras selvas. La vio y, con su delación, el cruel la privó del regreso[93]. Gimió la reina del Érebo[94] y convirtió en ave de mal agüero al testigo: tras rociar su cabeza con agua del Flegetonte, la mudó en pico, en plumas y en enormes ojos. Aquél, ya sepa- 545 rado de sí mismo, se reviste de alas de color terroso, se hace más grande arriba en la cabeza y se recurva en unas largas garras: apenas mueve las plumas que le han nacido en sus brazos atrofiados; se hace un pájaro horrible, mensajero de desgracias futuras, un torpe búho, para los mortales el más funesto agüero.

Las Sirenas

»Éste, sin embargo, puede parecer que 550 mereció castigo por su lengua delatora; en cambio vosotras, Aqueloides[95], ¿por qué las plumas y las patas de ave, junto con esos rostros de doncella? ¿Es porque, mientras Prosérpina cogía flores primaverales, os contabais entre sus compañeras, doctas Sirenas[96]? Después de haberla buscado en vano por todo el mun- 555

rablemente para la muchacha, traducimos por «inocente»), que ya se le aplicaba cuando recogía flores en el prado donde fue raptada. De hecho, la muchacha ha transgredido un tabú relacionado con la alimentación, cuya importancia mítica no hace falta subrayar: basta recordar el relato del Génesis.

[93] El lector recordará muchas historias en las *Metamorfosis* en que la delación es castigada. Sin ir más lejos, en el libro IV Venus se venga del Sol por descubrirle a Vulcano sus amores con Marte.

[94] El infierno, luego su reina es Prosérpina.

[95] El Aqueloo era un río de Etolia y Acarnania, padre de las Sirenas.

[96] El texto proporciona un vínculo entre las Sirenas y Prosérpina, convirtiéndolas en acompañantes de la muchacha. Las llama doctas por la dulzura de

do, para que los mares supieran de vuestra preocupación, formulasteis el deseo de que, en adelante, pudieseis posaros sobre las olas vuestras alas como remos; los dioses os fueron favorables y visteis vuestras articulaciones vestirse súbitamente con
560 plumas amarillas. Sin embargo, para que aquel canto, formado para acariciar los oídos, y el don tan valioso de vuestra boca no perdieran la práctica del habla, os quedó un rostro de doncella y una voz humana[97].

»Júpiter, por su parte, mediando entre su hermano y su entristecida hermana, dividió las rotaciones del año en dos partes
565 iguales. Ahora la diosa, poder común a los dos reinos, pasa con su esposo tantos meses como pasa con su madre. Se le cambia instantáneamente el aspecto de su mente y de su rostro. Pues el ceño de la diosa, que hace un momento podía parecerle triste incluso a Dite, se vuelve alegre, como el sol que, tras haber esta-
570 do oculto por acuosas nubes, sale triunfante de entre ellas»[98].

---

su canto, que habían heredado de su madre. Según cierta tradición, las Sirenas eran hijas de una de las Musas.

[97] Las Sirenas se metamorfosean en aves con rostro de mujer a petición propia, mostrando así su fidelidad a Prosérpina; el relato de Ovidio insiste en la dulzura de su voz, pero no en las amargas consecuencias que solía tener para los marineros que la escuchaban, según cuenta la *Odisea*. Las Musas, tal vez por el parentesco al que hemos aludido, omiten la importante referencia de que las Sirenas eran unas divinidades vengadoras y malignas, enemigas del género masculino.

[98] Júpiter regula la devolución de la hija a la madre durante seis meses, al igual que el año agrícola se divide en dos partes, con un periodo de infertilidad y otro de fertilidad. Como consecuencia del arreglo, se produce una metamorfosis de Ceres, que de *maesta* («triste, entristecida») pasa a *laeta* («alegre»), un epíteto que también se aplica a las mieses. La diosa también se asocia con el sol, indispensable para el desarrollo de la agricultura.

Aretusa

»La generosa Ceres, libre de preocupaciones por haber recuperado a su hija, pregunta, Aretusa, cuál fue la causa de tu exilio, por qué eres una fuente sagrada. Callaron las ondas cuando la diosa sacó la cabeza de la profunda fuente y, después de secarse con la mano los verdes cabellos, narró los viejos amores del río Eleo. 575

»"Yo", dijo, "formé parte de las ninfas que viven en la Acaya; no hubo otra más aficionada que yo a recorrer los montes, ni a tender las redes. Pero, por más que nunca aspiré a la fama de hermosa, por más que fuera robusta, tenía el título de hermosa. 580 No me agradaba mi cara, alabada hasta el exceso; y los encantos físicos, que a otras suelen complacer, yo en mi simpleza me avergonzaba de ellos y juzgaba un crimen gustar a la gente. Volvía cansada (lo recuerdo[99]) de la selva estinfalia. Hacía ca- 585 lor, y el esfuerzo había redoblado el intenso calor. Descubro unas aguas que corrían sin remolinos, sin murmullo alguno, transparentes hasta el fondo, tanto que se podía contar cada guijarro: dirías que apenas se movían. Blancos sauces y chopos nutridos por las aguas ofrecían una sombra natural en las orillas en 590 pendiente. Me acerqué y mojé primero las plantas de los pies, luego, hasta la pantorrilla; no contenta con ello, me aflojo el ligero vestido, lo dejo sobre un inclinado sauce y me lanzo a las aguas desnuda. Mientras las bato y tiro hacia mí de ellas, desli- 595 zándome de mil maneras, estirando los brazos y extendiéndolos, noté una especie de murmullo en medio de las profundida-

[99] El texto usa una expresión parentética *(memini)* que se considera como un marcador externo de intertextualidad. Como aquí no es excesivamente relevante la alusión a un relato exterior y como lo que va a seguir es la descripción de un *locus amoenus*, esa señal del texto sirve como catalizador en la memoria narrativa del lector de múltiples situaciones paralelas con las que ya se ha encontrado, sin ir más lejos, la de Narciso en el libro III o la de Sálmacis y Hermafrodito en el IV.

des y, aterrorizada, pongo el pie en la orilla más próxima de la fuente. «Aretusa, ¿adónde vas tan deprisa?», decía Alfeo desde sus aguas, «¿Adónde vas tan deprisa?», repetía con voz ronca[100].
600 Huyo tal como estaba, sin ropa, pues mis vestidos estaban en la otra orilla; tanto más me acosa y se enardece, y, como estaba desnuda, le parecía más accesible. Corría yo como suelen las
605 palomas escapar del azor, con alas temblorosas: el salvaje aquel me acosaba como el azor a las palomas temblorosas[101].

»"Aguanté corriendo hasta Orcómeno, Psófide y Cilene, y los valles del Ménalo y el helado Erimanto y Élide, y él no era más veloz que yo. Pero yo, inferior en fuerzas, no podía resistir por
610 más tiempo la carrera y él soportaba mejor un largo esfuerzo. Aun así yo corría por llanuras de hierba, por montes cubiertos de árboles, por peñascos y rocas y por donde no había camino alguno. Estaba el sol a mi espalda; veía ante mis pies que su larga sombra me precedía, si no era el temor el que me hacía ver aque-
615 llo. Pero, ciertamente, el ruido de sus pasos me daba miedo y el poderoso resuello de su boca resoplaba en las cintas de mis cabellos. Cansada por el esfuerzo de la huida, dije: «Auxilio, me atrapan, Diana, ven en auxilio de tu escudera, a quien con frecuencia le permitiste llevar tu arco y las flechas encerradas en la
620 aljaba»[102]. Se conmovió la diosa y, trayendo una espesa nube, me

---

[100] El relato no presenta al dios Alfeo, lo que permite suponer que la historia era suficientemente conocida.

[101] El modelo de relato de acoso y persecución de un dios a una ninfa es el de Apolo y Dafne, en el libro primero, donde el poeta utiliza también comparaciones de animales (vv. 505-506). Los adjetivos *trepidas*, *trepidante* se identifican con el punto de vista de la perseguida, nada extraño si se tiene en cuenta que es Aretusa la que narra.

[102] Resulta curioso reparar en lo larga que es la petición de auxilio, pues además de la función impresiva de esta clase de actos de habla, cumple también una función referencial en la medida en que recuerda a Diana (más bien al lector) antiguos servicios prestados.

la echó encima. Me busca con la mirada el río, mas me cubre la niebla, y busca a tientas alrededor de la hueca nube y por dos veces rodea sin saberlo el lugar donde la diosa me había ocultado, y por dos veces, «Io, Aretusa, io, Aretusa», me llamó. ¿Cuánto valor me quedaba en ese momento, pobre de mí? ¿El mismo que a una cordera cuando oye aullar a los lobos alrededor del alto establo? ¿O el que tiene la liebre que, escondida entre las zarzas, contempla las bocas agresivas de los perros y no se atreve a hacer movimiento alguno[103]? A pesar de todo, él no abandona (pues ya no ve más allá ninguna huella de mis pies): observa la nube y el lugar. Un frío sudor se apodera de mis miembros acosados y gotas azuladas me caen de todo el cuerpo; si he puesto el pie en un sitio, mana de ese sitio agua, de mis cabellos cae rocío y, más rápidamente de lo que te lo cuento ahora, me convierto en líquido[104]. Pero el río reconoce también el agua amada y, abandonando el aspecto de hombre que había adoptado, se convierte en sus propias aguas, para mezclarse conmigo[105]. La Delia rompió el suelo, y hundiéndome yo en cavernas sin luz, arribo a Ortigia, que, además de serme grata por el sobrenombre de mi diosa[106], me hizo salir por primera vez a las brisas de los cielos".

625 630 635 640

[103] Las comparaciones, por trilladas que sean, reemplazan una descripción digamos naturalista de los sentimientos de la ninfa.

[104] La metamorfosis recuerda la de Cíane en este mismo libro, sólo que aquí es el sudor provocado por el miedo el origen de la fuente Aretusa.

[105] Virgilio, a comienzos de la égloga X, hace hincapié en que Aretusa se desliza por el mar *sin mezclar sus dulces aguas con las saladas*. En aquel contexto, la imagen de mezcla de aguas alude a la mezcla de géneros literarios, pues la égloga X mezclará las convenciones de las églogas con las de la elegía de Galo. En este caso, cabe ver en la imagen una alusión a los variados géneros que se combinan en la narración de la historia de Ceres y Prosérpina. Sin ir más lejos, es de notar la manera en que la historia de la metamorfosis de Aretusa, aun conservando su singularidad, se engarza hábilmente en la historia principal.

[106] Ortigia era el antiguo nombre de Delos, lugar de nacimiento de Diana y Apolo, y, en consecuencia, uno de los epítetos de Diana.

Triptólemo

»Hasta aquí Aretusa. La diosa de la fertilidad unció a su carro dos serpientes y retuvo sus bocas con los frenos; se hizo llevar por el aire entre el cielo y la tierra y dirigió
645 el ligero carro a la ciudad de la Tritonia[107], y le ordenó a Triptólemo[108] esparcir las semillas que le había entregado, parte en tierra inculta, parte en tierra cultivada de nuevo después de largo tiempo. Ya había sido el joven transportado por los aires por encima de Europa y la tierra de Asia; pone rumbo a las costas de Escitia. Allí reinaba Linco; penetra en la casa
650 del rey. Al ser preguntado en qué viene, las causas de su viaje, su nombre y el de su patria, respondió: "Mi patria es la ilustre Atenas, mi nombre Triptólemo. No he llegado en barco por mar, ni a pie por tierra; los caminos del aire se han abierto para mí. Traigo los dones de Ceres, para que, esparcidos por los anchos
655 campos, den fructíferas mieses y suaves alimentos". Sintió celos el bárbaro y, para aparecer él mismo como autor de tan gran regalo, lo acoge como huésped bajo su techo, y cuando está sumido en el sueño, lo ataca con la espada. Mientras intenta cla-
660 vársela en el pecho, Ceres lo transformó en lince[109] y ordenó al joven mopsopio[110] guiar de nuevo el tiro sagrado por los aires.

Había terminado su docta canción la mayor de nosotras. Las ninfas[111] pronunciaron con voz unánime que habían vencido las

---

[107] Atenas, adonde se había encaminado Ceres en las otras versiones (la del *Himno* y la de los *Fastos).*

[108] Triptólemo tiene un papel en el *Himno*, como uno de los atenienses a quienes Ceres enseña sus misterios. En los *Fastos* recibe la profecía de que será el primero en arar, sembrar y recoger cosechas.

[109] La metamorfosis es una de las más breves del libro.

[110] «Mopsopio» es uno de los nombres que se daba a los atenienses, derivado de un supuesto rey antiguo del Ática.

[111] Dos ninfas, Cíane y Aretusa, tienen un papel destacado en la narración de Calíope. Cabe suponer que eso pudo predisponer al jurado a favor de las Musas.

diosas que viven en el Helicón[112]. Como las vencidas lanzaran insultos, dijo: "Puesto que os parece poco haber merecido un castigo por la contienda y añadís a vuestra ofensa los insultos[113], y nuestra paciencia no es ilimitada, recurriremos al castigo y llegaremos hasta donde nos aconseja nuestra ira". Ríen las Emátides y desprecian las amenazas. Cuando tratan de hablar y de extender agresivamente sus manos en medio de un gran griterío, observaron cómo les salían alas entre las uñas, se les cubrían los brazos de plumas y cada cual ve cómo a las otras el rostro se les endurece hasta convertirse en duro pico, y entran en los bosques como aves de una nueva especie. Y mientras quieren golpearse el pecho, con el movimiento de sus brazos se elevaban y quedaban suspendidas en el aire: las pegas, las gritonas de los bosques. Todavía ahora les queda a estas aves su primitiva facilidad expresiva, su ronca charlatanería y su desmesurada afición a hablar[114].» 665 670 675

---

[112] Las Musas no permiten al lector hacerse una idea exacta de la contienda, porque Urania ha relatado a una diosa, Minerva, la justa entre las Piérides y la musa Calíope en un número muy desigual de versos.

[113] Ésta parece ser la auténtica razón de por qué las derrotadas merecen un castigo. No se trataría únicamente de una cuestión de estética o de moral, sino, sobre todo, de la no aceptación del veredicto.

[114] Deberíamos guardarnos de pensar que las Musas representan todo lo bueno: aparte de lo desigualmente narrado que ha sido el certamen, hay muchas reacciones coléricas en el personaje de Ceres, muchas simplezas en el dibujo del carácter de Perséfone. La tradición posterior, al dar el nombre de Piérides a las Musas, indica que las diosas no eran tan superiores a sus rivales humanas.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN ... 7

1. *La carrera literaria de Ovidio* ... 7

1.1. Amor, elegía, carrera literaria ... 7
1.2. La poética del ascenso genérico ... 8
1.3. Reescritura, retórica y poética ... 16
1.4. Intratextualidad y reflexividad ... 20
1.5. El amor en las *Metamorfosis* ... 24

2. *Los géneros en las «Metamorfosis»* ... 30

2.1. El cambio de paradigma investigador ... 30
2.2. Mitología y literatura ... 31
2.3. El cambio como tema y los cambios o transmutaciones de géneros ... 35
2.4. Las variedades del género épico en las *Metamorfosis* y las complejas influencias de Calímaco ... 37
2.5. Etiología en las *Metamorfosis*: ¿Qué es un relato etiológico? ... 41
2.6. El epilio ... 44
2.7. Clases de épica ... 49

3. *La «Eneida» en las «Metamorfosis»* ... 51

3.1. Consideraciones previas. La *Eneida* como mito y como obra literaria ... 51
3.2. La fragmentación ovidiana de la *Eneida* ... 52

3.3. Ejemplos de fragmentación de técnica y de sentido ... 55
3.4. Operaciones narratológicas ... 61
3.5. Reflexividad, dialogismo e historia literaria inmanente ... 62

4. *La trama de las «Metamorfosis»* ... 71

4.1. Lecciones de una exposición ... 71
4.2. ¿Existe una trama de las *Metamorfosis*? ... 72
4.3. El proemio de las *Metamorfosis* ... 74
4.4. Inestabilidad temática, genérica y formal ... 76
4.5. El orden cronológico y sus discontinuidades ... 78
4.6. Otros seccionamientos ... 80
4.7. Tropos (des)estructuradores de la trama; confines y transiciones; organización pentádica; lo oculto y lo manifiesto; Troya y Roma ... 82
4.8. El orden antológico ... 93

5. *Cuestiones narratológicas: los relatos insertos* ... 95

5.1. Introducción, antecedentes, metodología ... 95
5.2. Una trama falsamente teleológica: tiempo, transiciones y niveles narrativos ... 98
5.3. Narradores y poder: autoridad, responsabilidad política y literatura ... 104

6. *El mito en Ovidio* ... 115

6.1. Mito e invención ... 115
6.2. Mito y narración. Fragmentación y sistematización del mito ... 120
6.3. Selección, sistematización y creación de la mitología grecorromana en la época augústea ... 126

7. *A propósito de metamorfosis en las «Metamorfosis»* 135

7.1. El léxico de las metamorfosis: figuras retóricas e invención 135
7.2. *Mutata forma* 137
7.3. *Mutata servat* 140
7.4. Lenguaje, cuerpo y artes plásticas 145

8. *La recepción de las «Metamorfosis»* 154

8.1. Preámbulo bibliográfico 154
8.2. El mito en versión ovidiana *vs.* el mito antes de Ovidio 158
8.3. Ovidio, el mito y los cristianos 159
8.4. El Renacimiento 170
8.5. Contrarreforma y Barroco: erudición y burlesco 180
8.6. Latín vs. vernáculas. Ovidio en España, traducciones y sátiras 181
8.7. El siglo XVII 191
8.8. El siglo XVIII 192
8.9. El siglo XIX 194
8.10. El siglo XX 195

9. *Nuestra edición* 196

9.1. La historia del texto 198
9.2. El método de las notas 201
9.3. La traducción 203

Bibliografía 205

[METAMORFOSIS]

LIBRO I 227

LIBRO II 273

LIBRO III 321

LIBRO IV 361

LIBRO V 407